الجزء الثاني

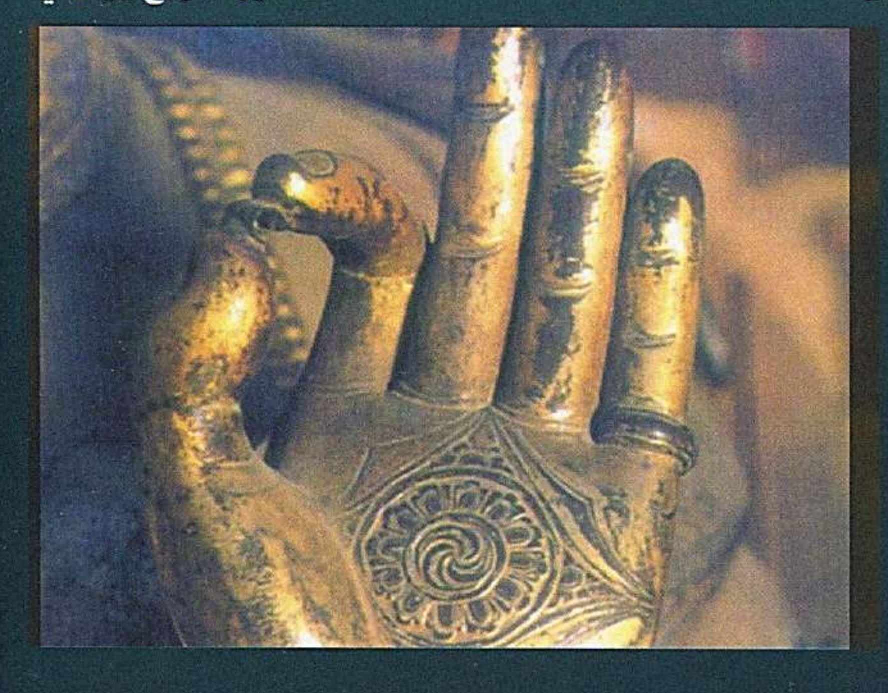
بول ريكور

# الزمان والسرد

## التصوير في السرد القصصي

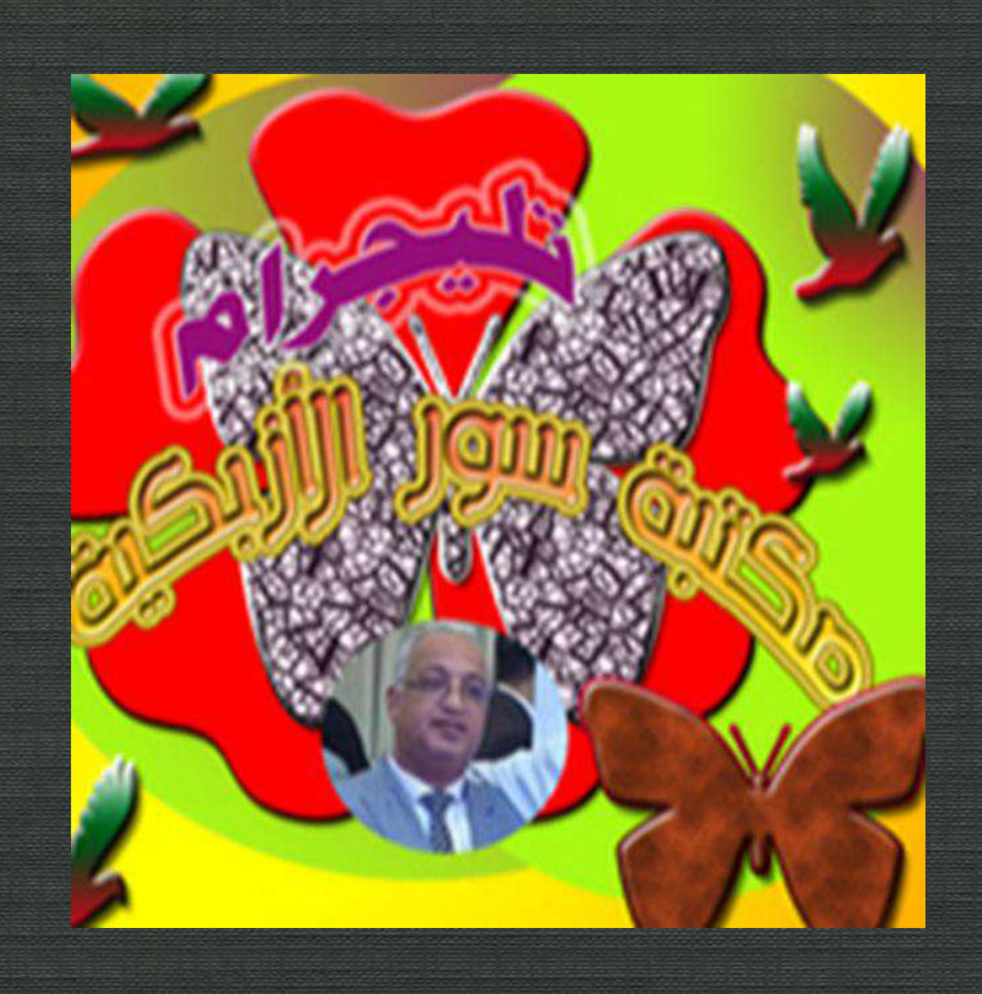
ترجمة
فلاح رحيم

راجعه عن الفرنسية
الدكتور جورج زيناتي






علي مولا




دار الكتاب الجديد





## بول ريكور

**مواليد 1913 في فالنس فرنسا**
**توفي في 20 مايو 2005**

- أسر في الحرب العالمية الثانية سنة 1940 وبقي سنوات في السجن.
- حصل على الدكتوراه سنة 1950 عن فلسفة الإدارة وترجمة كتاب "الأفكار" لهوسرل.
- درّس في عدّة جامعات فرنسية منها: ستراسبورغ، السوربون، نانتير، وفي لوفين ببلجيكا
- درّس أيضاً في جامعات أميريكية مشهورة منها: كولومبيا، هارفارد، ييل، وشيكاغو حيث بقي فيها إلى سنة 1992.
- ترجمت أعماله إلى أغلب اللغات الحيّة ومنح شهادات دكتوراه فخرية وجوائز أكاديمية عديدة.

**المؤلفات:**

- التناهي والعقاب. في جزأين (1960).
- فرويد والفلسفة: مقال في التأويل (1965).
- صراع التأويلات. (صدر بالعربية عن دار الكتاب الجديد المتحدة 2005).
- الاستعارة الحية (1975).
- الزمان والسرد. في 3 أجزاء (صدر بالعربية عن دار الكتاب الجديد المتحدة 2002)
- محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا (صدر بالعربية عن دار الكتاب الجديد المتحدة 2005)
- الذات عينها كآخر (1990) صدر بترجمة د.جورج زيناتي عن المنظمة العربية للترجمة (2005)
- الذاكرة والتاريخ والنسيان (2000) يترجمه حالياً د.جورج زيناتي ويصدر قريبا عن دار الكتاب الجديد المتحدة.
- مسار التعرف (2004).
- العادل، الجزء الأول و الثاني ( صدر بالعربية عن بيت الحكمة قرطاج- تونس 2003).

الزمان والسرد

بول ريكور

# الزمان والسرد

## التصوير في السرد القصصي

الجزء الثاني

ترجمة
فلاح رحيم

راجعه عن الفرنسية
الدكتور جورج زيناتي

دار الكتاب الجديد المتحدة

عنوان الكتاب الأصلي باللغة الفرنسية

**Temps et récit:** La configuration dans le récit de fiction
Tome 2
Paul Ricœur

***Les Editions du Seuil***

نشر هذا الكتاب لأول مرة باللغة الفرنسية عام 1984 في دار سوي الفرنسية



أوتوستراد شاتيلا ـ الطيونة، شارع هادي نصر الله ـ بناية فرحات وحجيج ـ طابق 5.
خليوي: 933989 ـ 3 ـ 00961 ـ هاتف وفاكس: 542778 ـ 1 ـ 00961 – ص.ب. 14/6703 بيروت ـ لبنان.
بريد إلكتروني: szrekany@inco.com.lb – الموقع على الشبكة www.oeabooks.com

بول ريكور
الزمان والسرد ترجمة: فلاح رحيم
راجعه عن الفرنسية الدكتور جورج زيناتي
17 × 24 سم
348 صفحة
ردمك: (رقم الإيداع الدولي) ISBN 9959-29-329-7
رقم الإيداع المحلي: 2003/5679
رقم المجموعة: ISBN 9959-29-327-0
**الطبعة الأولى:** كانون الثاني/يناير/أي النار 2006 إفرنجي



---

توزيع **دار أويا** للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية: زاوية الدهماني، السوق الأخضر،
**هاتف:** 3407010 . 21 . 00218 – 3407012 . 21 . 00218 – 3407013 . 21 . 00218 – فاكس: 3407011 . 21 . 00218
طرابلس ـ الجماهيرية العظمى ـ oeabooks@yahoo.com

# المحتويات



## مقدمة الترجمة العربية:

# بول ريكور وما يترتب على النظرية

يحتوي الجزء الثاني من «الزمان والسرد» على القسم الثالث من مشروع ريكور، وفيه يتناول نظرية الأدب على مستوى السرد القصصي. وكان القسم الثاني من الجزء الأول قد تناول نظرية التاريخ على مستوى السرد التاريخي. بهذا يكون الجزء الثاني امتدادا وتكملة لما بدأه ريكور في النصف الثاني من الجزء الأول، وقد قال ريكور نفسه إن بالامكان الجمع بين هذين القسمين لتكوين عمل واحد يحمل عنوان «التصور السردي»[*]. وهو عمل يختص بدراسة مشكلات التأليف السردي على المستوى النصي، ويتصدى لكثير من الإشكاليات الخاصة بمنهجية هذه الدراسة والمحاولات المتوفرة لمقاربتها، بما فيها محاولة علم السرد البنيوي. إن الغاية الأساس من هذه المقدمة هي إضاءة المحيط النظري الحاضن لهذين القسمين في إطار الكتاب عموما، وملاحقة ما يترتب على المنطلقات النظرية لريكور بخصوص مشكلات التأليف السردي.

---

(*) ورد ذلك في السيرة الذاتية الفكرية التي كتبها ريكور ونشرت تحت عنوان: "Intellectual Autobiography," The Philosophy of Paul Ricoeur, ed. Lewis Edwin Hahn (Chicago: Open Court, 1995)، ص. 45. و سأشير إلى هذا المصدر فيما بعد بالمختصر (س ف).

بدلا من التنكر لمفهوم المحاكاة والنظر إليه باعتباره خروجا على مبدأ انغلاق النص، ضاعف ريكور هذا المفهوم وتوّسع فيه ليجعله الإطار النظري لتأملاته في واحدة من أهم معضلات الفكر، وأعني بها العلاقة الغنية بين اللغة والتجربة الإنسانية المعيشة. لقد ظل ريكور يؤكد مرارا على «أن الخطاب لا يوجد البتة من أجل تمجيد ذاته، بل هو يحاول في كل استخداماته نقل تجربة ما إلى اللغة، طريقة ما لسكنى العالم أو الوجود في العالم». (س ف، ص. 38). و يضيف أن ما دفعه إلى الخروج من النص إلى الفعل شيء متأصل في نظرية النص نفسها، فالعلاقة البينية بين الذوات المتجذرة في الخطاب تعيد التحليل إلى العالم العملي للقارئ، هذا العالم الذي يقوم النص بإعادة وصفه أو تصويره مجازيا. فضلا عن ذلك فإن في النص تلك العلاقة المرجعية التي لا غنى عنها لأية ممارسة متكاملة للخطاب.

لقد شهدت مسيرة ريكور الفكرية الطويلة تحولين أساسيين في مشاغله، كما يذكر هو نفسه؛ الأول تحول من هرمنطيقا الرمز إلى هرمنطيقا النص، وهو التحول الذي اقترب فيه ريكور من مشاكل التأليف النصي ومن المنهج البنيوي، ثم جاء التحول الثاني من هرمنطيقا النص إلى هرمنطيقا الفعل البشري، وفيه اتضحت الشقة الواسعة التي تفصل بينه وبين البنيوية وسائر المداخل الشكلانية. لكن هذه التحولات لم ينقض بعضها البعض الآخر. ففي كتاب «الزمان والسرد» نجد العناصر الثلاثة كلها فاعلة ومتكاملة. فالمحاكاة1 تشير إلى التصور الذي يسبق العمل الأدبي أو السردي، ويعتمد على فهم مسبق للأفعال البشرية التي تمثل مادة فعالية المحاكاة. ينتمي الركن الأول من المحاكاة هذا إلى مصطلح «الفهم» لدى ريكور، أي إلى الوجود الإنساني المتوسط رمزيا الذي لا يمكن تخيله دون شبكة التوسطات الرمزية المتمثلة في التراث والتقاليد والقيم الثقافية العابرة للأجيال والمرويات التي تشكلت تحت تأثيرها تصوراتنا عن السرد. لا وجود لقارئ أو مبدع خارج هذه

الشبكة، فهي تصوّرات تسبق كل تصور فني أو فكري ابداعي، وبدونها يفقد التصور الإبداعي معناه وإنجازه. سنجد فيما بعد أن ريكور يعطي الأسبقية لـ«الفهم السردي» عندما يتناول التأليف في التاريخ وفي القصص الخيالي على حد سواء. والمحاكاة1 وثيقة الصلة بالفهم السردي، فهي تسبق السرد وتحيط به وتبقى بعد أن يصل خاتمته. إنها وثيقة الصلة بحالة التوسط الرمزي التي تمثل شرط وجود الإنسانية، والتي تجعل كل مفهوم للواقعي ذا طبيعة تأويلية.

تشير المحاكاة2 إلى الفعالية المحاكاتية الناشطة في الأعمال الأدبية أوعند صياغة الحبكات السردية، ويسميها ريكور التصور السردي. وبهذا فإن المحاكاة2 تتصل بنظرية النص وتقع ضمن الميدان الواسع الذي يسميه ريكور «التفسير». والتفسير بحسب ريكور هو الفعالية التأملية التي تسعى إلى الارتفاع عن مستوى الفهم بوساطة المنهج والمنطق والعقلنة وإعمال الفكر. إنها محاولة لإخضاع غزارة الفهم وتشعبه وعدم امكانية اختزاله لفعالية التخييل الساعية إلى الخروج بصياغة متوافقة من تنافره. يترتب على ما سبق أن مفهوم التفسير لدى ريكور لا يتجسد في منهج فكري بعينه بل هو انفتاح على تعددية المناهج وهو ما نلمسه في تحاور ريكور مع الكثير منها، مثل الفرويدية والبنيوية والماركسية وغيرها بوصفها محاولات تنطلق من الفهم نحو إنجاز توافق نصي معين يختزل جوانب ويؤكد جوانب أخرى.

يقع الجزء الثاني من «الزمان والسرد» ضمن هذا النمط الثاني من المحاكاة فيختص بمعالجة النتاج القصصي الخيالي بوصفه الركن الثاني في السرد بعد السرد التاريخي. بهذا يكون القسمان الثاني والثالث من الكتاب مكرسين للمحاكاة2، وهو ما سأعود إلى تفصيله لاحقا.

المحاكاة3 هي ركن المحاكاة الذي يبدأ بعد أن يخرج القارئ من النص، وهي قرينة ما يسميه ريكور «إعادة التصور». فالقراءة فعالية تكوينية وتأسيسية لا تستغني عن التنظير لها أية محاولة تهدف إلى تقديم وصف

متكامل للعملية الإبداعية السردية أو الشعرية. وقد أشار ريكور في سيرته الفكرية إلى أنه انتبه بعد الانتهاء من كتابة «حكم الاستعارة» إلى وجود ثغرة فيه هي إغفال «التوسط الذي تقوم به القراءة بين استهداف الحقيقة الذي تنطوي عليه العبارة الاستعارية من جهة و إدراك هذا الاستهداف خارج النص من جهة أخرى. وعالم القارئ هو الذي يقوم بإعادة الوصف هذه». (س ف، ص. 47 ). لقد خرج ريكور بوساطة المحاكاة3 من القيود الشكلانية التي عانت منها الكتابات التي سجنت نفسها داخل المحاكاة2، وأكد فكرته المركزية في أن الخطاب يتجه دائما إلى منطقة خارج ذاته وإلى هدف يتجاوز نرجسية الافتتان بأدواته. القسم الرابع من الكتاب والذي يضمه الجزء الثالث مكرس بأكمله لهذا الركن من المحاكاة.

لكن انشغال ريكور بالوظيفة السردية بوصفها أمرا مختلفا عن الشكل أو البنية السردية قاده إلى بحث مشكلة الزمان. فالوظيفة السردية تعني «أن فعل السرد هو فعل كلامي يشير إلى ما يقع خارج ذاته من أجل إعادة خلق يمارسها الحقل العملي الخاص بالشخص الذي يتلقاه. وتحديدا فإن البعد الزمني لهذا الحقل العملي هو الذي يقع عليه التأثير». (س ف، ص. 41) من هنا كانت الفكرة التي أوحت لريكور بالكتاب برمته، أي فكرة «وجود علاقة تكييف متبادل بين السردية والزمانية». (س ف، ص. 41).

هنالك إشكاليات عديدة عصية على الحل تجعل من الزمان معضلة تستهوي الفلاسفة. و أهمها، كما يرى ريكور، عجز الزمن النفسي والظاهراتي عن اختزال الزمن الفيزيقي والكوزمولوجي والإلمام به. فبرغم وضوح الزمنين منفصلين «إلا أن محاولة اشتقاق زمن (العالم) من زمن (النفس) أو العكس تبدو محاولة يائسة ومحكومة بالفشل». (س ف، ص. 41). ويعزو ريكور هذه المعضلة إلى بنية الحاضر المنقسمة إلى «رأس دبوس الآن المختزل إلى قطع بين ما قبل وما بعد لا يحده حد، والحاضر المعيش المحمل بماض قريب ومستقبل وشيك». (س ف، ص. 41).

لقد قاد بحث ريكور في هذه المعضلة إلى اكتشافه نقطة تقاطع تفعّل هذه العلاقة الزمنية بالسرد تتمثل في التداخل بين مفهوم روح الانتشار المأخوذ عن الكتاب الحادي عشر من «اعترافات» أوغسطين ونظرية الحبكة المأساوية المأخوذة من «فن الشعر» لأرسطو. فإزاء زمن روح الانتشار، زمن التجربة المعيشة بكل اضطرابها وانفتاحها واتساعها المتزايد (وهو ما يسميه ريكور التوافق المتنافر لتجربة الزمن)، تقوم الحبكة السردية بمسعاها إلى التحديد والانتظام والعقلنة (وهو ما يسميه ريكور التنافر المتوافق لحبكة السرد). ينجح ريكور إذاً في تعميق ثنائية الحياة ـ الفن التي طالما تأملها الفلاسفة ونقاد الأدب عبر إدراكه وجود علاقة دالة بين الوظيفة السردية والتجربة البشرية للزمن. و من هنا حيوية هذا الكتاب وأهميته بالنسبة للدراسات الأدبية والتاريخية على حد سواء.

يبدأ ريكور القسم الثالث من كتابه (الذي يضمه الجزء الثاني من الكتاب هذا) بفصل «تحولات الحبكة» الذي يناقش فيه أساسا ناقدين كبيرين هما نورثرب فراي وفرانك كرمود. و لهذه البداية أسبابها الهامة. فالجدال الذي سينطلق إليه ريكور في الفصول اللاحقة لإضاءة مشكلة الزمان داخل النص سيحيل القارئ باستمرار إلى الفهم السردي بوصفه حاضنة النص وعمقه وسياقه. و لقد قدم فراي مثالا متميزا وموسوعيا في «تشريح النقد»(*) لتأسيس نموذج تبادلي يعرّف الأنماط المتوارثة للسردية الغربية لا يعتمد الترسيمة الصارمة لعلم اللغة التي سجن البنيويون أنفسهم داخلها. وهو ما أضطرني إلى التمييز بين استخدام فراي لمفهوم النسق paradigm واستخدام البنيويين الفرنسيين له بأن أترجمه بمصطلح «نموذج تبادلي». فالنسق أقرب إلى علم اللغة، بينما النموذج الذي يؤسس له فراي مفتوح على مختلف الاحتمالات في كل من محتواه وحدوده.

---

(*) هنالك ترجمة عربية لكتاب "تشريح النقد" قدمها الأستاذ محيي الدين صبحي (الدار العربية للكتاب، 1991).

أما فرانك كرمود فيقدم لريكور دعما قويا في طرح ثنائية الزمان ـ الحبكة عبر كتابه المتميز «الإحساس بالنهاية»(*)، وفيه حاول كرمود إنجاز ربط بين القصص الخيالي و الزمان و أنماط الكشف الرؤيوي. لقد لاحظ كرمود أن أصحاب الكشوف الرؤيوية يوفرون بتخيلهم نهاية للعالم شبيها دالا لما يحدث في كتابة القصص وقراءتها. هنالك في الحالتين محاولة لفرض نموذج متناغم على فوضى الزمان. إذ يضطر الأدب الرؤيوي وهو يجد تطور الأحداث يدحض توقعاته عن النهاية باستمرار، إلى إعادة تكييفها لما يخدم استمرارية الحبكة الإسكاتولوجية التي يتمسك بها. و بالمثل تستفيد الروايات الجيدة دائما من انقلاب الحظ وتلجأ من خلاله إلى إعادة تكييف التوقعات التي تسم التصورات الساذجة حول الزمان. ولا يخفى كم تقترب هذه الأطروحة مما يحاول ريكور إنجازه في هذا الكتاب.

ينتقل ريكور في الفصل الثاني «القيود السيميائية على السرد» للتصدي لمحاولات علم السرد البنيوي عقلنة السرد وإغلاق النص ضمن مقولات علم اللغة. نجد في هذا الفصل مناقشة معمقة لأفكار العديد من السيميائيين ينتهي ريكور في نهايتها كلها إلى تأكيد الحاجة إلى فتح النص على مرجعه الخارجي وعلى معضلات التجربة المعيشة من جهة، وإعادة تأسيس الصلة بين الفعالية السردية وسياقها المتمثل في الفهم السردي من جهة أخرى. تتابع قراءة ريكور لفلاديمير بروب(**) وجود تناقض لم ينجح بروب في حله بين رغبته في تقديم تصنيف علمي صارم للسرد (بدافع من الرغبة في تقليد لينايوس) وإدراكه الطبيعة العضوية للسرد (وهو ما تكلم عنه غوته). وفي

(*) تتوفر ترجمة عربية لكتاب كرمود "الاحساس بالنهاية: دراسات في نظرية القصة" ت: د. عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1979).

(**) هنالك ترجمة عربية لكتاب فلاديمير بروب بعنوان "مورفولوجيا الخرافة" ت: إبراهيم الخطيب ( الدار البيضاء: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1986).

تصديه لجينيت وغريماس وبريمون(*) تحليل معمق لمحاولاتهم إخضاع الفعالية السردية لمقولات تصنيفية لسانية ومنطقية تنزع عنه كل ما يقاوم هذه المحاولات. و يدرك القارئ بُعْد الشقة بين ريكور والفهم البنيوي للسرد وهو يرى أن ركني كتاب «الزمان والسرد» الأساسيين؛ أي الزمان والحبكة، يغيبان عن علم السرد البنيوي تحت يافطة رفض التعاقب الزمني والتمسك بالتزامن من جهة، ورفض آليات تماسك الحبكة الأرسطية المتمثلة في بداية ووسط ونهاية والتمسك بدلا عنها بآليات انتظام مستعارة من علم اللغة من ناحية أخرى. بهذا تكون قراءة ريكور لنصوص البنيويين الفرنسيين محاولة لتعيين المناطق في نظرياتهم التي تستدعي العودة إلى مفهومي الزمانية والحبك، وهو ما يدعونا إلى التحفظ إزاء المبالغات التي تقترب بريكور كثيرا من البنيوية.

يظل موضوع علاقة ريكور بالبنيوية موضع نقاش واختلاف. والسبب في ذلك أن ريكور برغم سجالاته الطويلة مع البنيويين الفرنسيين من معاصريه (وأخص منهم كلود ليفي - ستروس و جاك لاكان الذي بلغ الأمر معه حد المهاترة)، لم يرفض البنيوية ورأى فيها محاولة عقلانية تفسيرية تسعى إلى مقاربة الفعالية الإبداعية الحية. واعتبر أن في اعتمادها كشوفات علم اللغة أملا في التخفيف من الانطباعية والتخمين. من هنا يأتي اهتمامه بمفاهيم التلفيظ والتقرير و الفضاء السردي والوظيفة و الفاعل وغيرها مما سيجد القارئ تفصيله في هذا الجزء من الكتاب. إلا أنه برغم ذلك رفض قبول فكرة أن هذه الآليات البنيوية تستطيع الإحاطة بكل جوانب النص السردي، وعلى الأخص ما يسبق النص (الفهم السردي)، وما يعقبه (الوظيفة السردية). و لابد من ملاحظة أن ريكور وهو يفصل مباحثه في المحاكاة2 لا يعتمد البنيوية وحدها، بل يعود أيضا إلى الفلسفة التحليلية الناطقة بالإنجليزية التي

(*) هنالك بالعربية لجيرار جينيت "مدخل لجامع النص" ت: عبد الرحمان أيوب (الدار البيضاء: دار توبقال، 1985)، و لم أجد شيئا من نصوص غريماس أوبريمون بالعربية!

سعت هي الأخرى إلى فرض العقلنة على السرد اعتمادا على المنطق الصوري بدلا من علم اللغة. و يؤكد ريكور أنه وجد في الفلسفة التحليلية سدا لنقص تعاني منه البنيوية الفرنسية بقدر تعلق الأمر بالسردية التاريخية. لقد حرص التحليليون الناطقون بالإنجليزية في دراستهم بنية السرد على أن يتم ذلك ضمن إطار البنية التاريخية، بينما لم تتجاوز جهود البنيويين النقد الأدبي. من هنا اهتمام التحليليين ببحث ادعاء الصدق في العبارات التاريخية، وهو مبحث لم يتطرق إليه البنيويون أمينين في ذلك لأصولهم السوسيرية الحريصة على عدم الخروج من نطاق علم اللغة و إهمالهم سؤال واقعية الأحداث الماضية. وهو ما دفعهم مرة أخرى إلى إهمال السرد التاريخي والتركيز على السرد القصصي حسب.

ينتقل ريكور في الفصل الثالث «ألعاب مع الزمن» إلى التركيز على مشكلة الزمان بعد أن سلحته مناقشة مشكلة السرد بأدوات فاعلة. وهو يستلهم هنا جهود العديد من المنظرين والنقاد يأتي في مقدمتهم غونتر مولر الذي طرح التفريق الأساس بين زمن فعل السرد (الذي يقاس بعدد الصفحات وزمن قراءتها وكتابتها) و زمن مادة السرد (الذي يقاس بالدقائق والساعات والأيام والسنين الخاصة بأحداث السرد). ويرى مولر أن الحياة صيرورة، وأن السرد نقل لهذه الصيرورة يتلاقح داخله زمن الحياة مع زمن مادة السرد وزمن فعل السرد. و ما لعبة الزمن إلا التحكم في إيقاع السرد من تسريع وإبطاء أو رزم واستبعاد.

يحتوي هذا الفصل على مناقشة طريفة وجديرة بالتأمل للعلاقة بين زمن السرد وزمن الأفعال النحوية التي يتحقق بها تلفيظ السرد(*). ونتعرف هنا على آراء هارالد وينرتش الذي درس الزمن النحوي في السرد دراسة معمقة

(*) اعتمدت كثيرا في ترجمة المصطلحات اللسانية الواردة في الكتاب على "المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات" الصادر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ـ مكتب التنسيق، تونس عام 1989. وقد ساهم في وضعه نخبة من علماء اللغة العرب.

واستلهم منه ريكور الصلات الوثيقة بين التصور السردي وترتيب الزمن نحويا داخل السرد. ويعود ريكور هنا إلى مناقشة مفهوم جينيت للعبة الزمن في السرد ويقدم عرضا نقديا مركزا لمفاهيمه في هذا الخصوص ليخلص إلى تسجيل تحفظه على الفكرة البنيوية القائلة إن اللعب مع الزمن لا رهان له إلا ذاته، فيؤكد أن رهان لعبة الزمن هو دائما غاية تقع خارج النص، وهو ما سيتوسع فيه الجزء الثالث.

يختتم ريكور هذا الجزء بفصل مطوّل يتناول فيه ثلاث روايات كبيرة هي «السيدة دالاوي» لفرجينيا وولف(*)، و «الجبل السحري» لتوماس مان(**)، و«البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست(***). و تقدم لنا هذه المعالجات النقدية التطبيقية نموذجا دالا على الكيفية التي يقارب بها منهج ريكور التأويلي النصوص الإبداعية السردية. فبرغم أن قراءات ريكور تنشغل من حيث الأساس بالسؤال الأكبر في «الزمان والسرد»؛ أي التكييف المتبادل بين السردية والزمانية، فإن مقاربته لهذه الأعمال الكبيرة تكشف لنا منهجا خلاقا في القراءة لا يعاني من إشكالية التكرار والعقم التي ابتلي بها الكثير من المناهج عند التطبيق وهي تعاود اكتشاف انتظامات وتواترات

---

(*) تتوفر ترجمة عربية لهذه الرواية قام بها الأستاذ عطا عبد الوهاب وصدرت عن دار المأمون في بغداد، 1986.

(**) ذكر مترجما كتاب "أبعاد الرواية الحديثة" لتيودور زيولكوفسكي د. احسان عباس وبكر صدقي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994) في مقدمتهما للكتاب أن "الجبل السحري" قد ترجمت إلى العربية، لكني لم أعثر لهذه الترجمة على أثر، ويضم كتابهما هذا فصلا ممتازا عن "الجبل السحري" يستحق القراءة. وقد نشر في الصحافة العراقية مؤخرا أن ترجمة عربية للرواية ستصدر في بغداد قريبا .

(***) تقع "البحث عن الزمن الضائع" في سبعة أجزاء وأكثر من ثلاثة آلاف صفحة، وقد ترجمت منها إلى العربية حتى الآن ثلاثة أجزاء فقط قام بها الأستاذ الياس بديوي وصدرت عن وزارة الثقافة السورية في دمشق في الأعوام 1977، 1979، 1980 على التوالي. ويتوفر النص الكامل لهذه الرواية بالترجمة الإنجليزية المعروفة التي قام بها سكوت مونكريف، على الأنترنت في مكتبة غوتنبرغ Gutenberg الالكترونية المجانية.

معروفة سلفا في كل قراءة جديدة. في قراءة ريكور لهذه الأعمال حرص على المحافظة على توازن مبدع بين أدوات القراءة وفروضها من جهة ومقاومة النص لها لتأكيد مقولاته من جهة أخرى. وهي بذلك تقدم مثالا ملهما للنقد الأدبي.

لابد في الختام من وقفة قصيرة لمراجعة ما يترتب على قراءة ريكور بالنسبة لنقدنا العربي المعاصر. لقد استغرقت خيرة العقول العربية في ربع القرن الأخير الرغبة في تحقيق إنجازين رئيسين؛ الأول، بلورة منهج علمي عقلاني صارم يخلّص النقد الأدبي من انطباعيته وترهله، والثاني، تفكيك الأعمال الأدبية لإثبات عجزها عن تقديم دلالة إيجابية. وها قد وصلنا نهاية الطريق فلم نجد إلا حائطا أصم من العلمية العقيمة التي لا تعرف مهما فعلت إلا تكرار مقولاتها في حلقة مفرغة لا تعني القارئ في شيء، ومن العدمية التي باتت تتغنى برفع القداسة عن كل القيم والإعلان عن موت التاريخ والأيديولوجيا بما يوفر راحة للضمير وملاذا من أشواك التجربة المعيشة التي يتورط كل من يمد أصابعه إليها بالجراح والصدمة. لكن في كل هذا تناقض مستحكم يدمره من الداخل. ما قيمة العملية التخييلية المنتجة لمعنى جديد إذا كانت آليات القراءة قد اكتشفت مسبقا، مرة وإلى الأبد، كل أسرارها وحولتها إلى ماكنة مقننة؟ وما قيمة الفكر إذا خرج علينا بعد مخاض الدرس وعناء البحث ليعلن كما فعل بارت أن نصوصنا تشبه بصلة لا تنطوي طبقاتها على شيء غير العدم، و أنها ليست جوزة ينتهي كسرها إلى ثمرة طيبة؟ ولماذا الفكر إذا كان لا يسهم في تنوير معنى أو لمسة مواساة؟ لقد شيد فرانك كرمود مشروعه النقدي على فكرة أن القصص تمنحنا المعنى والمواساة في مواجهتنا اليومية لاضطراب الزمن وعشوائيته، وهي الرسالة التي أقرها بول ريكور وفصّل فيها تفصيلا باهرا. أما الدعوات التي عاشت معنا عقودا طويلة إلى تدمير الدلالة ونفي المعنى وتفجير اللغة وهدم الحاضنة الثقافية فيكفي دليلا على نزقها ما وصل إليه المشهد النقدي العربي من عزلة

ورثاء للذات بعد أن تجاوزه الإبداع الأدبي واستغنى عنه القارئ. هنالك حاجة ماسة إلى إعادة المثقف العربي إلى التجربة المعيشة ليستنشق هواء محيطها الرمزي المشحون بميراث قرون طويلة من التفاعل بين المبدع والتجربة. لقد أشاد ريكور كتابه هذا على فكرة أن المحاكاة تصّور، والزمن صيرورة وحركة، وبمعونة الحبك تخرج المخيلة السردية من هذه الصيرورة بنص سردي فاعل فيما يقع خارجه؛ كل هذا يصب في المشروع الدائم للفكر: مشروع البحث عن المعنى وعقلنة الصيرورة المنفلتة من كل عقال، من دون أن ينسينا الاختزالَ الثراء الذي يقف خلفه. إن ريكور بفهمه هذا للسرد والزمانية يحاول طرح مشروع أمل في مصير أكثر خصوبة للمعرفة الإنسانية.

يحتوي هذا الكتاب على الكثير من المصطلحات الجديدة التي كان لزاما عليّ الاجتهاد في نقلها إلى العربية، لكني حاولت بالرجوع إلى الترجمات العربية المتوفرة في هذا الحقل اعتماد ما أصبح متداولا منها حتى عندما يكون لدي مقترح أراه أفضل. و الفكرة أن التأسيس للمصطلح ودعمه هو رهان قدرتنا على التواصل مع الثقافة العالمية. وأود أخيرا أن أشكر الأخ الأستاذ شريف هاشم الزميلي الذي راجع الصياغة العربية للكتاب وأبدى ملاحظات مفيدة كما هو دأبه معي دائما، وإلى الأستاذ سالم الزريقاني مدير دار الكتاب الجديد المتحدة الذي صبر عليّ وأنا أكابد مشقة نقل الكتاب إلى العربية صبرا جميلا.

**فلاح رحيم**



# تقديـــم

لا يحتاج الجزء الثاني من «الزمان والسرد» إلى مقدمة خاصة. يحتوي هذا المجلد على القسم الثالث الذي قُدّم مخططه في الصفحات الافتتاحية من الجزء الاول. إضافة إلى ذلك فإن موضوعة القسم الثالث، تصور الزمن بوساطة السرد القصصي، تتوافق على نحو دقيق مع موضوعة القسم الثاني من الجزء الاول، تصور الزمن بوساطة السرد التاريخي. القسم الرابع، والذي سيكون الجزء الثالث والأخير، سيجمع معاً تحت عنوان الزمن المروي الشهادة الثلاثية التي تقدمها الظاهراتية والتاريخ والقصص بصدد قوة السرد، مأخوذة في كليتها التي لا تقبل القسمة، لإعادة تصور الزمن.

تسمح لي هذه المقدمة القصيرة أن أضيف إلى آيات الشكر التي عبّرت عنها في صدر الجزء الأول من «الزمان والسرد» تعبيراً عن امتناني إلى القائمين على مركز الإنسانيات القومي في نورث كارولاينا. إن الظروف الاستثنائية المتاحة للزملاء هناك، سمحت لي إلى حد بعيد الاستمرار في البحث الذي قاد إلى هذا الجزء.

## القسم الثالث

# تصور الزمن في السرد القصصي

في القسم الثالث هذا من «الزمان والسرد» سأطبق النموذج السردي الذي أنظر فيه تحت عنوان المحاكاة2 على منطقة جديدة من الحقل السردي أسميها، لتمييزها عن السرد التاريخي، السرد القصصي[1]. وتضم هذه المجموعة الفرعية الواسعة من حقل السرد كل ما تضعه نظرية الأجناس الأدبية تحت مسميات الحكاية الشعبية والملحمة والمأساة والملهاة والرواية. ولا يقصد من هذه القائمة إلا تبيان نوع النصوص التي سينظر في بنيتها الزمنية. إن هذه القائمة من الأجناس ليست مغلقة، فضلا عن أن عناوينها المؤقتة لا تلزمني مقدما بأي تصنيف مطلوب للأجناس الأدبية. وهذا أمر هام لأن مشاغلي المحددة لا تستلزم مني اتخاذ موقف بشأن المشاكل المتصلة بتصنيف مثل هذه الأجناس وتاريخها[2]. لذلك سأعتمد نظام التسمية الأكثر قبولا بقدر ما تسمح مكانة المشكلة التي أتناولها. بالمقابل، أجد نفسي مضطرا اعتبارا من هذه النقطة إلى إيضاح السبب الذي يدعو لتشخيص هذه

المجموعة الفرعية السردية على أنها «سرد قصصي». ولكي أبقى أمينا على الميثاق المعجمي الذي تبنيته في الجزء الأول، سأعطي مصطلح «قصص خيالي» نطاقا أضيق من ذلك الذي تبنته كثرة من الكتاب ممن يرون أنه مرادف لـ «التصور السردي»[3]. هنالك بالطبع ما يبرر هذه المساواة بين التصور السردي والقصص الخيالي، ما دام ما يكوّن الفعل التصوري، كما أكدت أنا نفسي، هو عملية تنجزها المخيلة المنتجة، بالمعنى الكانطي للكلمة. ومع ذلك فانا أحصر مصطلح «قصص خيالي» بتلك الإبداعات الأدبية التي ليس لها طموح السرد التاريخي إلى إنشاء سرد حقيقي. إذا اعتبرنا كلاً من «التصور» و«القصص الخيالي» مترادفين فلن يتبقى لدينا مصطلح يوضح العلاقة المختلفة لكل من هذين النمطين السرديين بمسألة الحقيقة. يشترك كل من السرد التاريخي والسرد القصصي بأنهما ينبعان من العمليات التصورية نفسها التي أضعها تحت مسمى المحاكاة 2. من جهة أخرى، فإن ما يخلق الضدية بينهما لا يتعلق بالفعالية البنيوية المبثوثة في بنيتيهما السرديتين بوصفهما كذلك، بل هو يتعلق بـ «ادعاء الصحة» الذي يميز العلاقة المحاكاتية الثالثة.

من المفيد التوقف لحين عند مستوى هذه العلاقة المحاكاتية الثانية بين الفعل والسرد. يمكن لذلك أن يوفر الفرصة لتجسّد نقاط التقاء وتباعد غير متوقعة تتصل بمصير التصور السردي في حقلي السرد التاريخي والسرد القصصي.

تشكل الفصول الأربعة التي يتألف منها القسم الثالث مراحل متتابعة في خطة سير واحدة: من خلال توسيع فكرة الحبك، الموروثة من التراث الأرسطي، وتجذيرها، واغنائها، وفتحها على الخارج سأحاول على نحو متلازم تعميق فكرة الزمنية، الموروثة من التراث الأوغسطيني، من دون أن أخرج من الإطار الذي توفره فكرة التصور السردي، وبالتالي من دون انتهاك حدود المحاكاة2.

1. يعني توسيع فكرة الحبك، بادئ ذي بدء، التصديق على حقيقة أن للحبكة الأرسطية القدرة على التحول من دون أن يفقدها ذلك هويتها. وتقاس سعة الفهم السردي بتحولية الحبك هذه. يحتوي هذا القول ضمنا على العديد من الأسئلة: (أ) هل يحافظ جنس أدبي سردي، له من الجدة ما للرواية الحديثة، على صلة مع الحبكة المأساوية، التي ترادف الحبك لدى الإغريق، بحيث يبقى بالإمكان وضعه ضمن مبدأ التوافق المتنافر الشكلي الذي عرّفت به التصور السردي؟ (ب) هل يوفر الحبك، عبر كل هذه التحولات، استقرارية تسمح له بأن يجدّ مكانا بصيغة نماذج تبادلية تحافظ على أسلوب التقليد المميز للوظيفة السردية، على الأقل في المحيط الثقافي للعالم الغربي؟ (ج) ما هي العتبة النقدية التي تفرض علينا بعدها الانحرافات الأشد تطرفا عن الأسلوب التقليدي ليس انشقاقا عن التقليد السردي فقط ولكن موت الوظيفة السردية نفسها؟

لن تعامل مسألة الزمن في هذا المبحث الابتدائي إلا على نحو هامشي، وذلك من خلال تدخل مفاهيم مثل «الجدة»، ،«الاستقرار»، و«التدهور» والتي سأحاول بوساطتها تشخيص هوية الوظيفة السردية من دون أن استسلم لأي نوع من الماهوية.

1. سأعمد، من أجل تعميق فكرة الحبك، إلى مواجهة الفهم السردي، الذي شكّله اعتيادنا على المرويات التي تتناقلها ثقافتنا، مع العقلانية التي يستخدمها علم السرد اليوم، وخصوصا السيميائية السردية للمدخل البنيوي[(4)]. وتقدم الخصومة بصدد الأسبقية التي تخلق الانقسام بين الفهم السردي والعقلانية السيميائية ـ وهو خلاف سيتوجب علينا الفصل فيه ـ ما يوازي المناقشة التي أثيرت في القسم الثاني المتعلق بأبستمولوجيا كتابة التاريخ المعاصرة وفلسفة التاريخ. يمكننا، في الواقع، أن نضع في مستوى واحد من العقلانية كلا من التفسير المعياري، الذي ادعى بعض منظري التاريخ إحلاله محل فن السرد الساذج، وإدراك البنى العميقة لسرد ما في السيمياء السردية،

والذي يعتبر قواعد الحبك مجرد بنى سطحية. هنا يثار السؤال: هل بوسعنا إعطاء الإجابة نفسها عن هذا الصراع حول الأسبقية التي أعطيناها في الجدال المماثل المتعلق بالتاريخ، تحديداً أن تفسر أكثر يعني أن تفهم أفضل.

بذلك تعاود مسألة الزمن الظهور من جديد، ولكن بهامشية أقل من ذي قبل. بقدر ما تنجح السيميائية السردية في إضفاء مكانة لازمنية على البنى العميقة لسرد ما، يثار السؤال إن كان التغيير الذي تجريه على المستوى الاستراتيجي يسمح لها أن تنصف الملامح الأكثر أصالة في الزمنية السردية، تلك التي شخصتها في القسم الثاني بوصفها التوافق المتنافر، من خلال جمع تحليلات أوغسطين للزمن بتحليل أرسطو للحبكة. سوف يساعدنا مصير التعاقبية في علم السرد على الكشف عن الصعوبات الناتجة عن هذه الحلقة الثانية من الأسئلة.

2. يعد إغناء فكرة الحبك، إلى جانب فكرة الزمن المتصلة بها، استكشافا لإمكانات التصور السردي الذي يبدو مختصا بالسرد القصصي. ولن يظهر السبب الذي يدعونا إلى منح هذا الامتياز للسرد القصصي إلا فيما بعد، عندما نصل موقعا يسمح لنا باستكمال التقابل بين زمن التاريخ وزمن القصص على أساس ظاهراتية وعي بالزمن أوسع من تلك التي توفرت لأوغسطين.

3. استشرافا لهذا الجدال ثلاثي المسارب بين التجربة المعيشة، والزمن التاريخي، والزمن القصصي، سأعتمد في ملاحظاتي على خاصية عالية القيمة لـ «التلفيظ» utterance السردي هي قدرته على أن يقدم، داخل الخطاب نفسه، علامات خاصة تميّزه عن «تقرير» الأشياء المروية. ويترتب على ذلك بالنسبة للزمن قابلية متوازية على الانقسام إلى زمن فعل السرد وزمن الأشياء المروية. والتنافرات بين هذين الجهتين modalities لا تنبع من خياري المنطق اللازمني أو التطور الزمني التعاقبي chronological، وهما الفرعان اللذان كانت مناقشتنا المبكرة تواجه خطر أن تقيد نفسها بهما. تقدم هذه التنافرات في

الواقع جوانب يتعذر قياسها nonchronometric تدعونا إلى أن نستغور فيها بعداً أصليا ـ وحتى تأمليا ـ لانتشار الزمن الأوغسطيني، وهو بعد يناسب الكشف عن تفاصيله في السرد القصصي على أفضل وجه التقسيم إلى تلفيظ وتقرير.

4. يعني فتح فكرة الحبك ـ وفكرة الزمن التي تتفق معها ـ على الخارج متابعة حركة التعالي التي يقوم كل عمل قصصي بوساطتها، سواء كان لفظيا أو تشكيليا، سرديا أو غنائيا، بإسقاط عالم خارج نفسه، وهو ما يمكن تسميته بـ «عالم العمل». بهذه الطريقة تقوم الملاحم والمسرحيات والروايات، داخل نمط القصّص الخيالي، بإسقاط طرق في سكنى العالم تبقى بانتظار أن تتولاها القراءة، والتي تستطيع بدورها أن توفر فضاءً تتم فيه المواجهة بين عالم النص وعالم القارئ. لا تبدأ مشاكل إعادة التصور، التي تنتمي إلى مستوى المحاكاة3، إلا داخل هذه المواجهة وعبرها. هذا هو السبب في أن فكرة عالم النص تبدو بالنسبة لي جزءاً من مشكلة التصور السردي، رغم إنها تمهد الطريق للانتقال من المحاكاة2 إلى المحاكاة3.

تتفق مع فكرة عالم النص هذه علاقة جديدة بين الزمن والقصص الخيالي. وهي كما أرى الأكثر حسماً. ولن أتردد هنا في الكلام، بالرغم من المفارقة الواضحة في التعبير، عن «التجربة القصصية للزمن» من أجل التعبير عن تلك الجوانب الزمنية حصراً في عالم النص، وعن طرق سكنى العالم التي يسقطها النص خارج نفسه(5). إلا أن مكانة تعبير «التجربة القصصية» تبقى مهتزة. من جهة، تبقى طرقنا في سكنى العالم فعلياً خيالية، ما دامت لا توجد إلا في النص ومن خلاله. من جهة أخرى، نجدها تكوّن نوعا من التعالي داخل المحايثة، وهو على وجه الدقة ما يسمح بالمواجهة مع عالم القارئ(6).

# 1

# الفصل الأول

## تحوّلات الحبكة

أسبقية فهمنا السردي في النظام الأبستمولوجي، كما سيتم الدفاع عنها في الفصل القادم في ضوء طموحات علم السرد الساعي إلى العقلنة، لا يمكن الإقرار بصحتها والإبقاء عليها إلا إذا أعطينا هذا الفهم السردي ابتداء مجالا يبيح أخذه مأخذ الأصل الذي يحاول علم السرد تقليده. وهو ما يعني أن مهمتي ليست سهلة. لقد تشكلت النظرية الأرسطية في الحبكة خلال عصر لم يُعترف فيه إلا بالمأساة والملهاة والملحمة على أنها «أجناس» تستحق التأمل الفلسفي. لكن أنواعا جديدة ظهرت داخل المأساوي والملهاوي والملحمي، وهي أنواع تدفعنا إلى الشك في فاعلية نظرية في الحبكة تناسب الممارسة الشعرية للكتاب القدماء في التصدي لأعمال جديدة مثل «دون كيخوت» أو «هاملت». فضلا عن ذلك فإن أجناسا جديدة ظهرت، خصوصاً الرواية، حوّلت الأدب إلى مختبر هائل لتجارب كان يُطرح فيها جانبا، إن عاجلا أم آجلا، كل تقليد جاهز. لذلك لنا أن نسأل إن كانت «الحبكة» لم تصبح مقولة ضيقة وإن صيتها قد عفا عليه الزمن، كما هو شأن الرواية التي تهيمن عليها الحبكة. وأكثر من ذلك، فإن تطور الأدب لم يقتصر على إنتاج

أنواع جديدة ضمن أجناس قديمة، أو حتى أجناس جديدة داخل كوكبة الأشكال الأدبية. إذ يبدو أن مغامرته قد دفعت به إلى طمس الحدود بين الأجناس وإعلان ارتيابه من مبدأ النظام نفسه، والذي هو جذر فكرة الحبكة. إن محط التساؤل اليوم هو فكرة العلاقة نفسها بين عمل مفرد وكل نموذج تبادلي(*) مكرس[1]. هل صحيح أن الحبكة آخذة في الاختفاء من أفق الأدب في ضوء ما نشهد من هدم للتمييز الأكثر أساسية بين أنماط التأليف نفسها، أي التمييز المتعلق بالتأليف المحاكاتي؟

إن ما سبق يجعل اختبار قدرة الحبكة على التحول فيما وراء محيط تطبيقها الابتدائي في «فن الشعر» لأرسطو أمرا ملحا. وتعريف العتبة التي يفقد هذا المفهوم بعدها كل قيمته التمييزية.

يجد استقصاء الحدود التي يبقى مفهوم الحبكة داخلها شرعيا ما يسترشد به في تحليل المحاكاة2 الذي اقترحته في القسم الأول من هذا العمل[2]. يحتوي ذلك التحليل على قواعد تسعى إلى تعميم مفهوم الحبكة لا بد الآن من طرحها بوضوح[3].

## ما وراء الحبكة المأساوية

عُرّفت الحبكة في البداية، على أكثر المستويات شكلية، أنها دينامية دمجية تشكل قصة موحدة وتامة من أحداث متنوعة، بكلمات أخرى، أنها تحوّل هذا التنوع إلى قصة موّحدة وتامة. يبقى هذا التعريف الشكلي قادرا على فتح حقل لتحولات تضبطها قواعد وتستحق أن تسمى حبكات ما دمنا قادرين على تبيّن كليات زمنية تُحدث تركيبة من المتنوع من الظروف، والأهداف، والوسائل، والتفاعلات، والنتائج المقصودة وغير المقصودة.

---

* اخترت أن أترجم Paradigm بـ «نموذج تبادلي» لتمييزه عن المفهوم كما يظهر في السيميائية والبنيوية، وسبب ذلك يشرحه ريكور في الهامش الأول الذي لا بد من قراءته لفهم حدود هذا المصطلح المحوري في الكتاب ـ المترجم.

ذلك هو السبب في قدرة مؤرخ مثل بول فين على أن ينسب إلى فهم بالغ الأتساع للحبكة وظيفة دمج مكونات تغيّر اجتماعي تساوي في تجريديتها مثيلاتها التي أخرجها إلى النور التاريخ الذي لا يركز على الحدث، وحتى التاريخ المتسلسل. ولابد أن الأدب قادر على تقديم توسيعات لها الحجم نفسه. أما فضاء هذا التفاعل فتفتحه تراتبية النماذج التبادلية المشار إليها آنفا: أنواع، أجناس، أشكال. ويمكن صياغة فرضية تقول: إن قوام هذه التحولات للحبكة عيّنات جديدة من المبدأ الشكلي المتصل بالتصور الزمني فيما لم يعرف بعد من الأجناس، والأنواع، والأعمال المفردة.

يبدو أن صلاحية مفهوم الحبك قد صارت موضع ريبة شديدة في عالم الرواية الحديثة. والواقع أن الرواية الحديثة قدمت نفسها منذ خلقها على أنها الجنس المتقلب دون منازع. فهي إذ استُدعيت لكي تستجيب لحالة اجتماعية جديدة ومتغيرة على نحو متسارع، سرعان ما أفلتت من قيود سيطرة النقاد والرقباء الثقيلة[4]. ولقد مثّلت طيلة قرون ثلاثة وحتى يومنا هذا مَشغلاً مذهلاً لشتى ضروب التجريب في ميادين التأليف والتعبير عن الزمن[5].

العقبة الرئيسة التي كان على الرواية مواجهتها في البداية، ومن ثم تغلبت عليها تماماً، كانت مفهوماً خاطئا على نحو مزدوج. أما خطأه فلأنه نُقل ببساطة من أثنين من الأجناس المكرسة من قبل هما الملحمة والمسرحية، ثم لأن الفن الكلاسيكي، خصوصا في فرنسا، قد فرض على هذين الجنسين نسخة مبتورة وجامدة من القواعد الواردة في «فن الشعر» لأرسطو. ويكفي هنا أن نستذكر، من جهة، التأويل المُقّيد والحصري الذي أعطي للقاعدة الخاصة بوحدة الزمن، كما فهمت في الفصل السابع من «فن الشعر»، ومن جهة أخرى المطلب الصارم في ضرورة الابتداء من منتصف الحدث، كما فعل هوميروس في «الأوديسا»، ومن ثم التحرك إلى الوراء لإضاءة جوانب الحالة الراهنة، وذلك لوضع حد فاصل بين السرد الأدبي والسرد التاريخي الذي أعتُقد أنه يتتبع مسار الزمن صعودا ملاحقا شخصياته

دون انقطاع من الولادة إلى الموت، حريصا على أن يملأ كل فواصل حقبته الزمنية بالسرد.

لم يكن أمام الحبكة منظورا إليها عبر هذه القواعد، التي تجمّدت في نزعة تعليمية متعجرفة، إلا أن تُفهم على أنها شكل تسهل قراءته، مغلق على نفسه، مرتب على نحو تناظري بصيغ نهاية ما، ومستند على علاقة سببية سهلة التعريف بين التعقيد الابتدائي وحل عقدته؛ باختصار، على أنها شكل يجمع التصور فيه، بشكل واضح، حلقات الأحداث معاً.

لقد ساهم أحد التوابع المهمة لهذا التصور العام شديد الضيق للحبكة مساهمة خاصة في إساءة فهم المبدأ الشكلي للحبك. بينما جعل أرسطو الشخصيات تابعة للحبكة، حيث أعتُبرت الحبكة المفهوم المحيط في علاقته مع الأحداث والشخصيات والأفكار، نجد أن فكرة الشخصية قد لحقت بفكرة الحبكة في الرواية الحديثة، ثم أصبحت منافسة لها، بل تركتها خلفها تماما.

لهذه الثورة في تاريخ الأجناس أسباب وجيهة. والواقع أن بوسعنا أن نرصد ضمن مسمى الشخصية ثلاثة توسعات مهمة داخل جنس الرواية.

أولا، إن الرواية قد وسعت، مستغلة الاختراق الذي أحدثته الحكاية التشردية، المحيط الاجتماعي الذي يتفتح فيه فعلها توسيعا كبيرا. لم تعد الفعال العظيمة أو الآثام التي تقترفها شخصيات أسطورية أو معروفة هي ما يتعين سرده، بل مغامرات أناس عاديين من رجال ونساء.

تشهد رواية القرن التاسع عشر الإنجليزية على هذا الغزو الذي قام به الأناس العاديون للأدب. فضلا عن ذلك، يبدو أن القصة اتجهت نحو الشكل الحدثي(*) بفعل تأكيدها على التفاعل الناشئ عن نسيج اجتماعي أكثر تنوعا

---

(*) أخترت أن أترجم كلمة episode بـ «حدث» وأشتق منها الصفة «حدثي» والمصطلح يشير في النقد القصصي إلى حدث أو حالة تقع بوصفها جزءا من سلسلة طويلة من الأحداث. وهو يعني كصفة تطلق على عمل سردي، أن ذلك العمل يحتوي على سلسلة من الأحداث المستقلة عن بعضها البعض. وهذا الاستخدام للمصطلح أوسع مما ورد في «فن =

بكثير، وعلى الأخص بفعل التداخلات العديدة لموضوعتها المهيمنة، وهي الحب، مع المال والسمعة والشفرات الاجتماعية والأخلاقية؛ باختصار، مع ممارسة متشعبة لا حدود لها[6].

التوسع الثاني للشخصية على حساب الحبكة، أو هكذا يبدو، تُبيّنه رواية التعلم أو التطور الداخلي Bildungsroman، التي بلغت ذروتها مع شيلر وغوته واستمرت حتى الثلث الأول من القرن العشرين[7]. وكأن كل شيء يتوقف على اليقظة في ذات الشخصية المركزية. أولا، يوفر فوزه بالنضج إطار السرد؛ ثم إن شكوكه واضطرابه وصعوبة اكتشافه لنفسه ولمكانه في العالم هي التي تحكم التطور في هذا النوع من القصة. ومع ذلك، فإن المطلوب من القصة المروية على امتداد تطورها هو من حيث الجوهر أن تتمكن من الخروج بنسيج موحد للتعقيد الاجتماعي والنفسي. ينطلق هذا التوسيع الجديد مباشرة من سابقه. ولقد استشرفت التقنية الروائية في العصر الذهبي للرواية في خلال القرن التاسع عشر، من بلزاك إلى تولستوي، هذا من خلال انتهالها موارد صيغة سردية قديمة قوامها أن تعميق الشخصية يكون بإعطاء المزيد من السرد والخروج بتعقيد حدثي أعظم من ثراء الشخصية. بهذا المعنى تؤثر الشخصية والحبكة في بعضهما البعض الآخر تأثيرا متبادلا[8].

هنالك مصدر آخر للتعقيد ظهر في القرن العشرين، خصوصا مع رواية تيار الوعي، التي يقدمها أحد أعمال فرجينيا وولف تقديما رائعا، وهو رائعة أدبية في مضمار الإدراك الحسي للزمن، وسوف أنظر فيها بتفصيل أكبر لاحقا[9]. ما يستحوذ على الانتباه الآن هو عدم اكتمال الشخصية، تنوع

= الشعر» لأرسطو حيث وردت episode في القسم الثاني عشر من «فن الشعر» الذي يتناول أجزاء الدراما بمعنى «الدخيلة» [كما اختار أن يترجمها د. عبد الرحمن بدوي] أي «ذلك القسم التام من المأساة الذي يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة»، وقد أشتقت ترجمته من دخول الممثل ليعلن شيئا للجوقة (راجع ترجمة د. عبد الرحمن بدوي لفن الشعر لأرسطو، ص.33 طبعة دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ).

مستويات الوعي وما تحت الوعي واللاوعي، نشاط الرغبات غير المتشكلة، وطبيعة المشاعر الناقصة الزائلة. تبدو فكرة الحبكة في هذا السياق في ورطة. أما زال بإمكاننا الكلام عن الحبكة بينما يبدو استكشاف مهاوي الوعي وكأنه يكشف عجز حتى اللغة عن أن تستجمع نفسها وتتخذ شكلا؟

ولكن لا شيء في هذه التوسيعات المتتالية للشخصية على حساب الحبكة يفلت من المبدأ الشكلي الخاص بالتصور، وبالتالي من مفهوم الحبك. وأجرؤ على القول أن لا شيء فيها يأخذنا إلى ما وراء التعريف الأرسطي للحبكة بوصفها محاكاة لفعل ما. بينما تزداد الحبكة سعة، يزداد الفعل سعة هو الآخر. ولابد أن نفهم من «الفعل» ما يزيد على سلوك الأبطال الذين ينتجون تغييرات ظاهرة في أحوالهم وفرصهم، أو ما يمكن أن يسمى مظهرهم الخارجي. يتضمن الفعل أو الحركة، بهذا المعنى الموسع، إلى جانب ذلك التحول الأخلاقي للشخصيات، نموّهم وتربيتهم، ودخولهم في تعقيد الوجود الأخلاقي والعاطفي. كما يتضمن أيضا، بمعنى دقيق هو الآخر، تغيرات داخلية بحتة تؤثر في المسار المزاجي للأحاسيس والعواطف، متجهة في نهاية المطاف إلى ذلك المستوى الأقل تنظيما والأقل وعيا الذي يمكن استبطان المرء لذاته الوصول إليه.

يترتب على ما سبق أن بالامكان توسيع مفهوم محاكاة فعل ما ليتجاوز حدود «رواية الفعل الحركة»، بالمعنى الضيق للمصطلح، فيشمل روايات تنصب على شخصية أو فكرة، باسم الطبيعة الشمولية للحبكة بالمقارنة مع المقولات المعّرفة على نحو أضيق المتعلقة بالحدث، أو الشخصية، أو الفكر. إن المجال الذي يؤشر حدوده مفهوم «محاكاة الفعل» mimesis praxeos يصل حيث تصل القدرة على السرد في «التعبير» عن موضوعها بوساطة استراتيجيات تؤدي إلى ظهور كليات فريدة قادرة على إنتاج «متعتها الخاصة» عبر تفاعل الاستدلالات، والتوقعات، والاستجابات العاطفية من جانب القاريء. بهذا المعنى، تعلّمنا الرواية الحديثة أن نوسع فكرة فعل يُحاكى أو

يُمّثل إلى النقطة التي نستطيع معها أن نقول إن مبدأ شكليا للتأليف يحكم سلسلة التغيرات التي تؤثر في كائنات شبيهة بنا؛ سواء كانت فردية أم جماعية، تحمل اسم علم كما في رواية القرن التاسع عشر أو يُشار إليها بالحرف الأول (ك) فقط كما هو الحال مع كافكا، أو حتى في الحالات المتطرفة غير قابلة للتسمية كما في بيكيت.

لذلك كله لا يدعونا تاريخ جنس «الرواية» إلى أن نهجر مصطلح «حبكة» بوصفها تعّين ما يلازم الفهم السردي. ولكن يجب ألاّ نكتفي بهذه الاعتبارات التاريخية المتعلقة بتوسيع هذا الجنس إذا ما أردنا فهم الهزيمة الجلية للحبكة. هنالك سبب أقل وضوحا يكمن وراء هذا الاختزال لمفهوم الحبكة إلى مجرد مسار القصة؛ أو مخطط أو خلاصة للأحداث. إذا أمكن للحبكة، وقد اختزلت إلى هذا الهيكل التخطيطي، أن تبدو قيدا خارجيا، بل وحتى قيدا مصطنعا وعشوائيا في نهاية المطاف، فذلك إنما لأن ما احتل الصدارة منذ ولادة الرواية خلال نهاية عصرها الذهبي في القرن التاسع عشر، كانت مشكلة أكثر إلحاحا من تلك المتعلقة بفن التأليف: تلك هي مشكلة احتمالية الصدق verisimilitude. ولقد سهّلت استبدال مشكلة بأخرى حقيقة أن انتصار احتمالية الصدق وقع تحت راية الكفاح ضد «الأعراف السائدة»، وخصوصا ضد ما كان يفترض أنه الحبكة على أساس الملحمة، والمأساة، والملهاة في أشكالها القديمة والأليزابثية، و«الكلاسيكية» (بالمعنى الفرنسي لهذا المصطلح). لقد مثّل الكفاح ضد هذه الأعراف والسعي إلى بلوغ احتمالية الصدق معركة واحدة. وكان إسهام هذا الاهتمام ببلوغ الصدق - بمعنى الإخلاص - تجاه الواقع، أو مساواة الفن بالحياة، إسهاما بارزا يتجاوز ما عداه في التغطية على مشاكل التأليف السردي.

مع ذلك ظلت هذه المشاكل ماثلة. بُدّلت فقط. ولفهم ذلك يكفي تأمل الإجراءات الروائية المتنوعة التي استخدمت لإشباع هذه الحاجة إلى نقل الحياة في حقيقتها اليومية خلال بواكير الرواية الإنجليزية. لجأ ديفو،

مؤلف «روبنسون كروزو»، مثلا إلى شكل أقرب إلى السيرة الذاتية، فقلّد اليوميات والمذكرات والسير الذاتية الحقيقية العديدة التي نشرها خلال تلك الحقبة أناس شكّلتهم المنظومة الكالفينية الداعية إلى فحص الذات يوميا. وقد حذا ريتشاردسون حذوه في «باميلا» و«كلاريسا» معتقدا أنه قادر على نقل التجربة الخاصة ـ من مثل الصراعات بين الحب الرومانسي ومؤسسة الزواج ـ بقدر أعظم من الصدق باستخدام وسيلة مصطنعة هي تبادل الرسائل، على الرغم من مساوئها الواضحة: ضآلة القابلية على الاختيار، والتطفل في توافه الأمور أو الثرثرة، والكثير من المراوحة والتكرار[10]. لكن كفة المزايا غلبت بالنسبة لريتشاردسون دون أي حاجة للنقاش. إذ استطاع، بأن جعل بطلته تكتب الأشياء مباشرة، أن ينقل الانطباع بوجود صلة وثيقة بين الكتابة والشعور. فضلا عن ذلك، فإن استخدام الزمن النحوي الحاضر ساهم في خلق انطباع المباشرة هذا بفضل التنفيذ التلقائي تقريبا لما كان يعتري الشعور وظروفه المحيطة. في الوقت ذاته استؤصلت الصعوبات المزمنة لشبه السيرة الذاتية، التي اعتمدت بحكم طبيعتها على قدرات ذاكرة تفوق العقل. وأخيرا فإن هذا المنهج سمح للقارئ بالمساهمة في الحالة النفسية التي يفترضها مسبقا استخدام وسيلة الرسائل المتبادلة نفسها؛ ذلك الخليط الدقيق من التراجعات والتدفقات التي تشغل عقل أي شخص يقرر أن يأتمن الكتابة مشاعره/ مشاعرها الحميمة. في جانب القارئ، نجد استجابة لهذا خليطا لا يقل دقة ناشئا عن حماقة التلصص عبر ثقب الباب، إن صح القول، والحصانة التي ترافق القراءة المتوحدة.

لاشك في أن ما منع هؤلاء الروائيين من تأمل الصناعة المصطنعة الداخلة في خلق هذه الأعراف، والتي كانت الثمن المطلوب لإنجاز سعيهم إلى المحتمل، هو القناعة التي شاركوا بها فلاسفة اللغة التجريبيين من لوك إلى ريد بامكان تطهير اللغة من كل عنصر مجازي أو زخرفي وإعادتها إلى وظيفتها الأصلية التي هي، حسب لوك، وظيفة «نقل المعرفة بالأشياء». إن

هذه الثقة في المرجعية التلقائية للغة، وقد رُدّت إلى استخدامها الحرفي، لا تقل أهمية عن الرغبة في إعادة الفكر المفهومي إلى أصله المفترض في تجربة الخاص والجزئي. والحقيقة، إن هذه الرغبة لم يكن لها أن توجد لولا هذه الثقة. كيف تعبر اللغة عن تجربة الخاص إذا ما تعذر إعادتها إلى المرجعية الصافية المشدودة إلى حرفيتها المفترضة؟

نحن إنما نؤشر حقيقة عندما نقول إن هذه العودة إلى التجربة وإلى اللغة البسيطة والمباشرة قد أدّت ما أن نُقلت إلى عالم الأدب إلى خلق جنس جديد يدل عليه سعيه إلى تأسيس أكبر قدر ممكن من التوافق بين العمل الأدبي والواقع الذي يحاكيه[11]. وينطوي هذا المشروع ضمنا على اختزال المحاكاة إلى تقليد، بمعنى صنع نسخة مطابقة، وهو معنى بعيد كل البعد عن «فن الشعر» لأرسطو. لذلك ليس من المستغرب أن شبه السيرة الذاتية والصيغة الرسائلية كلتيهما لم يشكلا في الواقع أية مشكلة لمستخدميهما. لم يساورهم شك في احتمال أن تكون الذاكرة مضللة، سواء جاءت رواية البطل لما حدث بعد وقوعه أو مباشرة من مشهد الحدث. كانت الذاكرة بالنسبة للوك وهيوم أنفسهما هي الدعامة السببية والهوية الشخصية. ومن هنا اعتُبر التعبير عن نسيج الحياة اليومية على أوثق نحو أمر ممكن وليس بالمهمة الإشكالية في نهاية المطاف.

ليس من المفارقات اليسيرة أن يقود تأمل الطبيعة التواضعية الغالبة في مثل هذا الخطاب الروائي أخيرا إلى تأمل الشروط الشكلية لوهم الاقتراب هذا نفسه، وبالتالي، أن يقود إلى إدراك المكانة القصصية من حيث الأساس للرواية نفسها. فبرغم كل ما سبق لا يقل التسجيل الفوري والتلقائي والصريح للتجربة في الرواية الرسائلية اعتمادا على المواضعات من استعادة الماضي بوساطة ذاكرة يفترض أنها معصومة من الخطأ في رواية سيرة ذاتية كاذبة. يفترض الجنس الرسائلي مسبقا أن بالإمكان، دون خسارة للقوة الإقناعية، أن ينقل عبر الكتابة زخم التمثيل الذي يلازم الصوت الحي والفعل المسرحي.

وقد أضيف إلى الاعتقاد الذي عبر عنه لوك بأنه القيمة المرجعية المباشرة للغة وقد جُردت من زينتها ومجازاتها، اعتقاد بسلطة الكلمة المطبوعة التي تعوض عن غياب الصوت الحي[12]. ربما كان أمراً لا مناص منه أن يحدث خلط في البداية بين الهدف المعلن في بلوغ الاحتمالية وهدف «تمثيل» واقع الحياة على نحو يجعل بالإمكان التخلص من مفهوم بالغ الضيق والتكلف للحبك، وبالتالي تتضح مشاكل التأليف عبر التأمل في الشروط الشكلية لتمثيل صادق. بكلمات أخرى، ربما كان ضروريا قلب الأعراف والاصطلاحات باسم المحتمل ليُكتشف أن الثمن المدفوع مقابل ذلك هو زيادة صقل التأليف، وهو ما يعني ابتكار حبكات أكثر تعقيدا، وبذلك حبكات أبعد وأبعد عن الواقع والحياة[13]. ومهما ميل عن حيل العقل المزعومة في تاريخ جنس الرواية، تبقى المفارقة قائمة في أن صقل التقنية السردية، الذي استدعاه الحرص على الوفاء للواقع اليومي، هو الذي أثار الاهتمام بما أسماه أرسطو، بتوسع، «محاكاة فعل ما» بصيغ «تنظيم الأحداث» في حبكة. أيّ أعراف أو أيّ ضروب الصناعة لا تكون مطلوبة لكتابة الحياة، أي لتأليف شبيه بها مقنع؟

تلك مفارقة كبيرة لن تتكشف أبعادها تماما حتى ننظر في الرابطة بين التصور وإعادة التصور، وهي تتمثل في أن إمبراطورية الأعراف تنمو بمقدار نمو الطموح التمثيلي للرواية خلال أطول فتراتها، أي فترة الشكل الواقعي. بهذا المعنى فإن الخطوات الثلاث المُعرّفة في خطوطها العريضة آنفا ـ رواية الفعل والحركة، الشخصية، الفكر ـ تؤشر تاريخا ثنائيا: التاريخ المتعلق بفتح المبدأ الشكلي للتصور لمناطق جديدة، ولكن معه ذلك التاريخ المتعلق باكتشاف الطبيعة التواضعية على نحو متزايد لهذا المسعى. هذا التاريخ الثاني، الشبيه بنغم يصاحب آخر، هو تاريخ صحوة prise de conscience للرواية بوصفها فن القصص، إن استخدمنا عنوان هنري جيمس الشهير.

خلال الطور الأول ظل الاحتراس الشكلي تابعا للحافز الواقعي الذي

ولّده. بل كان القصد التمثيلي يغطي عليه. وظلت مطابقة الواقع ميدان الحقيقة؛ صورتها أو شبيهها. أفضل مشابهة لها هي تلك التي تتفوق على غيرها في الاقتراب من المعتاد، والعادي، واليومي في تضاد مع الفِعال المذهلة التي ترد في الملحمة أو الفِعال السامية التي ترد في المسرحية الكلاسيكية. لذلك اعتمد مصير الحبكة على هذه المحاولة التي تكاد تكون يائسة لتقريب صيغة التأليف الروائي ما أمكن من واقع ينزلق مبتعدا في تناسب مع المطالب الشكلية للتأليف التي يقوم هو بمضاعفتها. لقد حدث كل شيء وكأن الاقتراب من الطبّيعي والحقيقي لم يكن متاحا إلا بوساطة أعراف تزداد تعقيدا، وكأن التعقيد المتنامي لهذه الأعراف جعل هذا الواقع نفسه يتراجع إلى أفق لا سبيل إلى بلوغه أراد الفن أن يتساوى معه أو «يعبر» عنه. ذلك هو السبب في أن الدعوة إلى مطابقة الواقع لم تستطع أن تخفي طويلا حقيقة أن مطابقة الواقع ليست مجرد مشابهة مع الحقيقة بل هي مظهر خارجي يغطي عليها أيضا. هذا التمايز الدقيق تعمّق ليصبح هاوية. الواقع، بمقدار ما حضيت الرواية بالاعتراف بوصفها فن القصة، دخل التأمل في الشروط الشكلية لإنتاج هذه القصة في تنافس مفتوح مع الدافع «الواقعي» الذي مكثت خلفه هذه الشروط خفية في البداية. يمكن تمييز العصر الذهبي للرواية في القرن التاسع عشر بوجود توازن حرج بين غاية الوفاء للواقع التي لم يكف أحد عن تأكيدها بقوة متزايدة والوعي الذي يزداد حدة على الدوام بالصنعة التي تقف وراء تأليف ناجح.

كان لابد لهذا التوازن أن يتبدد ذات يوم. إذا لم تعدُ المشابهة مظهرا خارجيا يغطي الحقيقة، فما هي القصة إذاً على وفق قاعدة هذا المظهر إلا القدرة على خلق الاعتقاد أن هذه الصناعة تمثّل شهادة أصيلة حول الواقع والحياة؟ وبالتالي يتضح أن فن القصة لا يعدو كونه فنا للوهم. انطلاقا من هذا ظل الوعي بالصناعة الداخلة في التأليف ينخر الدافع الواقعي من الداخل، حتى تكشّفت ضديته ودمّره.

يقال اليوم إن رواية دون حبكة أو شخصيات أو أي تنظيم زمني هي وحدها الأكثر قدرة على الوفاء للتجربة، وهي تجربة بحد ذاتها متشظية وغير متسقة، مما كانت تفعل رواية القرن التاسع عشر التقليدية. لكن هذه الذريعة لكتابة قصص متشظ وغير متسق تفتقر إلى المبرر، شأنها في ذلك شأن الذريعة الداعمة لأدب طبيعي. لم يحدث إلا استبدال الجدال المنافح عن مطابقة الواقع. كان التعقيد الاجتماعي في السابق يستدعي الابتعاد عن النموذج الكلاسيكي؛ واليوم صار عدم الاتساق المفترض للواقع هو الذي يستدعي الابتعاد عن كل نموذج. لكن الأدب عندها يختزل المحاكاة من خلال تكراره لفوضى الواقع عبر فوضى القصص إلى أضعف وظائفها؛ تلك المتمثلة في نقل ماهو واقعي عن طريق نسخه. لحسن الحظ تبقى المفارقة قائمة في أن القصص وهو يضاعف فنون صناعته يختم على وثيقة استسلامه.

ألا يحق لنا إذن السؤال إن لم تكن المفارقة الابتدائية قد قُلبت رأسا على عقب؟ في البدء، كان القصد التمثيلي يمثل الدافع إلى المواضعة. وانتهى الأمر بأن صار الوعي بالوهم يدمر المواضعة ويحث على محاولة للخروج من كل نموذج. تنبع الأسئلة المتعلقة بحدود الحبكة وربما استنزافها من هذا القَلب.

## الديمومة: أهي نظام نماذج تبادلية؟

انصبت المناقشة السابقة على قابلية مبدأ التصوير الشكلي على التوسع، بينما هو يؤدي وظيفته في الحبكة، إلى ما وراء الأمثلة التي ساقها أرسطو في «فن الشعر». وقد استلزمت هذه المناقشة استعانة بالتاريخ الأدبي مطبقا على بدايات الرواية. هل يعني هذا أن بإمكان التاريخ الأدبي أن يحل محل النقد؟ لا أرى أن بوسع النقد أن يتماهى مع مثل هذا التاريخ ولا أن يهمله. وما يجعل النقد عاجزا عن استئصال هذا التاريخ أن اعتياد الأعمال الأدبية، كما ظهرت في تتابع الثقافات التي نحن وارثوها، هو الذي يرشد الفهم السردي

قبل أن يبني علم السرد صورة لا زمنية تتشبه به. بهذا المعنى يحتفظ الفهم السردي بتاريخه الخاص ويدمجه في ذاته ويبلور خلاصته. لكن النقد قد لا يحصر نفسه بإعداد قائمة تلاحق مظهر الأعمال الفردية في تصادفيتها المحض. إن وظيفته الدالة عليه هي أن يتبيّن نمطَ تطورٍ ما، نظاما متحركا يجعل تتابع التطورات هذا ميراثا دالا. يستحق هذا المسعى بذل المحاولة، على الأقل إذا صح أن الوظيفة السردية تحتوي بالفعل على معقوليتها الخاصة قبل أن تتولى السيميائية العقلانية مهمة إعادة كتابة قوانينها. لقد اقترحت في فصل الخطة الثالث من الجزء الأول مقارنة هذه المعقولية ما قبل العقلية مع معقولية التخطيطية التي تنطلق منها، حسب كانط، قواعد الفهم المقولاتي. لكن هذه التخطيطية بعيدة عن اللازمنية. إنها تنطلق نفسها من ترسيب ممارسة لها تاريخها الخاص. وهذا الترسيب هو الذي يمنح هذه التخطيطية الأسلوب التاريخي الفريد الذي أسميته «التقليدية».

ليست التقليدية تلك الظاهرة العصية على الاختزال التي تسمح للنقد أن يقف في منتصف الطريق بين عَرَضية مجردِ تاريخ للأجناس أو الأنماط أو الأعمال الفريدة الناجمة عن الوظيفة السردية، ومنطقٍ ختامي يفلت من التاريخ يتعلق بسرديات محتملة. ليس النظام القابل لأن يستخلص من بناء التقليد لنفسه تاريخيا ولا هو لا تاريخي، إنه بالأحرى «عبر تاريخي»، بمعنى أنه يسري عبر هذا التاريخ بطريقة تراكمية لا بالإضافة فحسب. وحتى لو تضمن هذا النظام انقطاعات أو تغيرات مفاجئة في النماذج التبادلية، فإن هذه الانقطاعات نفسها يتعذر نسيانها ببساطة. كما إنها لا تجعلنا ننسى ما سبقها وما تفصلنا عنه: إنها أيضا جزء من ظاهرة التقليد وأسلوبه التراكمي[14]. لو لم تحتو ظاهرة التقليد على هذه القوة الساعية إلى النظام لما أمكن تقييم ظواهر الانحراف التي سأناقشها في الفقرة التالية من هذا الفصل، ولما أمكن طرح سؤال موت الفن السردي عبر استنفاد ديناميته التوليدية. ظاهرتا الانحراف والموت هاتان ليستا إلا الوجه الآخر للمشكلة التي أنظر فيها

الآن، مشكلة نظام للنماذج التبادلية على مستوى تخطيطية الفهم السردي لا على مستوى العقلانية السيميائية.

لقد قادني تأمل هذه المشكلة إلى كتاب نورثرب فراي «تشريح النقد»[15]. إن نظرية الطرز التي نجدها في المقال الأول منه، بل وحتى نظرية النماذج البدئية في المقال الثالث، ذات صفة نظامية دون شك. لكن هذه الخاصية النظامية لا تعمل في ميدان واحد مشترك مع العقلانية التي تميز السيميائية السردية. إنها تنبع بدلا من ذلك من الفهم السردي في تقليديته. وهي تهدف إلى استخلاص نمذجة لهذه التخطيطية تبقى دائما قيد التشكّل. وفي ذلك يكمن السبب في أنها لا تبرر نفسها بفضل اتساقها أو فضائلها الاستنباطية، ولكن بفضل قدرتها على توفير بيان، عبر عملية استقرائية مفتوحة، يتضمن أكبر عدد ممكن من الأعمال في ميراثنا الثقافي. سبق وأن حاولت في مكان آخر القيام بإعادة تشكيل لـ «تشريح النقد» يهدف إلى تبيان كيف أن نظام التصورات السردية الذي يقترحه فراي ينبع من التخطيطية عبر التاريخية للفهم السردي، لا من العقلانية اللاتاريخية للسيميائية السردية[16]. وسوف أعتمد هنا على العديد من أجزاء ذلك المقال لدعم برهاني.

لننظر أولا في نظرية الطرز، التي توافق على نحو وثيق جدا ما أسميته هنا التخطيطية السردية، وبين هذه الطرز ما يسميه فراي الطرز القصصية ليميزها عن الطرز الثيمية. تتعلق هذه الأنماط القصصية حصرا بالعلاقات البنيوية العميقة للحكاية الخرافية بمعزل عن ثيمتها[17]. ويتحكم في توزيعها معيار أساسي واحد هو تحديدا قدرة البطل على الفعل، والتي كما رأينا في «فن الشعر» لأرسطو، يمكن أن تكون أعظم من قدرتنا، أو أقل منها، أو مساوية لها.

يطبق فراي هذا المعيار بصيغ جدولين للطرز، جدول يختص بالمأساوي، وآخر يختص بالملهاوي، وهي ليست في الواقع طرزا بل فئات داخل الطرز. يكون البطل في الطرز المأساوية معزولا عن المجتمع (وهي

العزلة التي تنسجم معها مسافة جمالية مماثلة على جانب المشاهد، كما يتبدى في عاطفتي «التطهير» الخوف والشفقة). في الطرز الملهاوية يعود البطل للاندماج في المجتمع. وتحت هذين العنوانين المأساوي والملهاوي يطبق فراي معياره الخاص بدرجات قدرة البطل على الفعل، فيميز تحت كل عنوان خمسة طرز مقسمة على خمسة أعمدة. في العمود الأول، المتعلق بالأسطورة، يكون البطل متفوقا علينا «في النوع». الأساطير إجمالا قصص عن الآلهة. ونجد على الجانب المأساوي الأساطير الديونيسيزية، التي تحتفي بآلهة فانية؛ بينما نجد على اَلجانب الملهاوي الأساطير الأبولونية التي يُستقبل فيها البطل المقدس في مجتمع الآلهة. في العمود الثاني، المتعلق بالرومانس، لا يكون تفوّق البطل علينا في النوع ولكن في الدرجة قياسا بالبشر الآخرين وبيئتهم. وإلى هذه الفئة تنتمي الحكايات الشعبية والخرافات. نجد في الجانب المأساوي حكايات عجائبية ذات نبرة رثائية؛ موت بطل أو قديس شهيد مثلا. ويتفق مع هذا على جانب المستمع خاصية معينة من الخوف والشفقة تناسب مثل هذه العجائبية. هنالك على الجانب الملهاوي حكايات عجيبة ذات نبرة رعوية؛ من مثل الفن الريفي وأفلام الغرب الأمريكي. في العمود الثالث، المتعلق بالمحاكاة العليا، يتفوق البطل على الناس الآخرين لكن لا على بيئتهم، كما يمكن أن يلاحظ في الملحمة والمأساة. في الجانب المأساوي تحتفل القصيدة بسقوط البطل. هنا يكتسب التطهير سمته المميزة المتمثلة في الشفقة والخوف، من الخلل hamartia المأساوي. في الجانب الملهاوي نجد ملاهي أرسطوفانيس القديمة، والتي نستجيب لسخريتها بمزيج من الضحك المتعاطف والقَصاصي. في العمود الرابع، المتعلق بالمحاكاة الدنيا، لا يتفوق البطل على بيئته ولا على البشر من شاكلته. إنه ندٌ لهم. نجد هنا في الجانب المأساوي البطل المثير للشفقة، الذي ضربت عليه عزلة خارجية وداخلية، ويبدأ من المدعي الدجال أو alazon إلى «الفيلسوف» المستغرق بذاته على طريقة فاوست وهاملت. بينما

تقف على الجانب الملهاوي ملهاة ميناندر الجديدة، الحبكة الشهوية التي تعتمد على اللقاءات العابرة ومشاهد التعرف؛ الملهاة المنزلية وحكاية العيارين التي تروي صعود وغد في المجتمع. لا مناص من وضع القصص الواقعي الذي وصفناه في الفقرة السابقة هنا. أخيرا، في العمود الخامس، المتعلق بالتهكم، نجد أن البطل أقل درجة منا في القوة والذكاء، ونحن ننظر من علو إليه. ينتمي إلى هذا الطراز البطل الذي يدّعي أنه أدنى مرتبة مما هو في الواقع، والذي يتعمد في أقواله الإيجاز ليزيد الدلالة. في الجانب المأساوي، لدينا مجموعة كاملة من النماذج التي تستجيب بطرق مختلفة لتقلبات الحياة بأمزجة خالية من العواطف المشبوبة، وهم يسلمون أنفسهم لدراسة العزلة المأساوية بوصفها كذلك. لدينا هنا نطاق واسع يمتد من كبش الفداء pharmakos إلى البطل الذي لا سبيل لتفادي هفوته (آدم في سفر التكوين، (ك) في رواية كافكا «القضية») إلى الضحية البريئة (المسيح في الأناجيل وعلى مقربة منه، بين تهكم المحتوم وتهكم المتنافر، هنالك بروميثيوس). لدينا في جانب الملهاة كبش الفداء المنبوذ (شايلوك، طرطوف)، ملهاة قَصاصية تتفادى التحول إلى حفلة إعدام دون محاكمة بفضل عنصر اللعب، «ذلك الفاصل بين الفن والوحشية» (ص. 46)، وكل أنواع المحاكاة الهازلة في التهكم المأساوي، والتي تستغَل إمكانياتها في قصص جرائم القتل الغامضة الرواية البوليسية والخيال العلمي.

هنالك أطروحتان أخريان تصححان مظهر الصرامة التصنيفية الذي يطالعنا به هذا النوع من التبويب. تذهب الأطروحة الأولى إلى أن القصص في الغرب ظل ينقل مركز ثقله دون توقف من أعلى إلى أسفل، أي من البطل الإلهي باتجاه بطل المأساة والملهاة التهكميتين، وبضمنهما المحاكاة الهازئة المأساوية. وما قانون النزول هذا بالضرورة قانون انحلال إذا ما أخذنا نظيره بالحسبان. فأولا، بينما يتناقص الجانب المقدس في العمود الأول والجانب العجائبي في العمود الثاني نجد أن الميل إلى المحاكاة يتزايد،

بصيغة محاكاة عليا أولا، ثم محاكاة دنيا، كما تزداد أهمية قيمتي المعقولية ومطابقة الواقع (انظر ص ص. 51 ـ 52). ونحن هنا بإزاء أحد الملامح المهمة التي أشرت إليها في تحليلي السابق للعلاقة بين المواضعة ومطابقة الواقع. فضلا عن ذلك، فإن قيم التهكم تتحرر بفضل تناقص قوة البطل ويطلق لها العنان. بمعنى ما، يبدأ حضور هذا التهكم من حيث الإمكانية ما أن تظهر الحبكة بمعناها الواسع. ويعني ذلك أن كل حبكة تنطوي على «انسحاب تهكمي من الواقع» (ص. 82). وهو ما يميز الغموض البيّن لمصطلح «أسطورة». فهذا ألمصطلح يعيّن بمعنى الأسطورة المقدسة قصص أبطال يتفوقون علينا في كل شيء، ويغطي بالمعنى الأرسطي للحبكة كل عالم القصص. ما يشد هذين المعنيين أحدهما إلى الآخر هو التهكم. من هنا يبدو التهكم المتأصل في كل حبكة مرتبطا بمجموعة الأنماط القصصية كلها. إن له حضورا ضمنيا في كل حبكة، لكنه لا يصبح «طرازا مميّزا» إلا بتدهور الأسطورة المقدسة. بهذا الثمن حسب يصبح التهكم «طرازا حديا» على وفق قانون النزول المشار إليه آنفا. تضفي هذه الأطروحة الملحقة الأولى وجهة معينة على التصنيف.

حسب الأطروحة الثانية، يتحرك التهكم بهذا الشكل أو ذاك إلى الخلف باتجاه الأسطورة (انظر ص ص. 42 ـ 43، 48 ـ 49). وفراي تواق إلى أن يلمح دليلا ما، في أسفل مقياس الملهاة التهكمية، عبر تهكم نموذج كبش الفداء ـ سواء أكان تهكما محتوما أم تهكم المتنافر ـ يدل على عودة نحو أسطورة تقف وراء العيّنات التي يسميها «الأسطورة التهكمية».

اتجاه التصنيف هذا، المعتمد على الأطروحة الأولى، إلى جانب دائريته، الناجمة عن الأطروحة الثانية، يعّرف أسلوب التقليد الأوربي أو الغربي بالنسبة لنورثرب فراي. والواقع، كان من المحتمل أن تبدو قاعدتا القراءة هاتان عشوائيتين تماما لو لم تجد نظرية الطرز مفتاحها الهرمنطيقي في نظرية الرموز التي تمثل قوام المقالات الثلاث الأخرى في «تشريح النقد».

الرمز الأدبي من حيث الجوهر «بنية لفظية افتراضية» (ص. 71) ـ بكلمات أخرى، إنه افتراض لا تقرير ـ وفيه التوجه «نحو الداخل» أهم من التوجه «نحو الخارج» الذي يتعلق بعلامات ذات وظيفة انبساطية وواقعية[18].

إن فهم الرمز على هذا النحو يجعله يوفر مفتاحا هرمنطيقيا لتأويل خط الطرز القصصية. تجتاز الرموز حين توضع في سياقات أدبية مناسبة بالفعل سلسلة من «الأطوار»، يمكن مقارنتها بالمعاني الأربعة الواردة في التفاسير الإنجيلية القروسطية، والتي أعاد صياغتها على نحو بديع هنري دي لوباك[19].

الطور الأول، الذي تطلق عليه تسمية الحرفي، يتفق مع المعنى الأول في هذه التأويلية التوراتية. ويُعَّرف بتناول الطبيعة الافتراضية للبنية الشعرية تناولا جادا. إذ يعني فهم قصيدة حرفيا فهم كل شيء يدخل في تكوينها «كما هو الآن» (ص. 77). أي على الرغم من المفارقة الظاهرة، أن نقرأ القصيدة كقصيدة. في هذا المجال، تُعد الرواية الواقعية الشكل الذي يشبع على أفضل وجه معايير الطور الحرفي للرمز.

مع الطور الثاني، الذي يُدعى الشكلي ويستحضر المعنى الإمثولي للتأويل التوراتي، تحصل القصيدة على بنيتها مَن تقليدها الطبيعة من دون أن تفقد أي شيء من خاصيتها الافتراضية. يستمد الرمز من الطبيعة صورا تقيم علاقة جانبية وغير مباشرة بين الأدب كله والطبيعة، لا يكون بفضلها قادرا على إمتاعنا فحسب ولكن على إرشادنا أيضا[20].

الطور الثالث يتعلق بـ «الرمز بصفته نموذجا بدئيا» (ص. 95). يجب ألاّ نتعجل في إدانة «النزعة اليونغية» الكامنة في النقد النموذجي البدئي المختص بهذه المرحلة. ما يؤكده هذا المصطلح أولا هو تواتر أشكال لفظية بعينها تنبع من الجانب القابل للتوصيل على نحو بارز في الفن الشعري، وقد شخّصها الآخرون بمصطلح «التناص». إن هذا التواتر هو ما يسهم في توحيد تجربتنا الأدبية ولـمّ أطرافها[21]. بهذا المعنى أرى في مفهوم فراي للنموذج البدئي

مكافئا لما أسميته التخطيطية الصادرة عن ترسيب التقليد. فضلا عن ذلك، يدمج النموذج البدئي في هذا النظام التواضعي المستقر محاكاة الطبيعة الذي يميز المرحلة الثانية. ويجلب هذا التقليد معه تواتراته الخاصة: النهار والليل، الفصول الأربعة، الموت والحياة. إن النظر إلى نظام الطبيعة على أساس أن ثمة نظاما يوافقه من الكلمات يقوم بمحاكاته مشروع يتمتع بشرعية تامة، إذا عرفنا كيف نُقِيمَه على أساس المفهوم المحاكاتي القائم هو نفسه على المفهوم الافتراضي للرمز[22].

...

الطور الأخير للرمز هو حين يكون «جوهرا فردا» monad. ويتفق هذا الطور مع المعنى الباطني للتأويل التوراتي. يقصد فراي بالجوهر الفرد قدرة التجربة الخيالية على بلوغ الكلية بصيغة مركز ما. ليس من شك في أن فراي يتمسك في مجمل مشروعه بأطروحة أن النظام النموذجي البدئي يشير في النهاية إلى «مركز ساكن لنظام الكلمات» (ص. 117). وكل تجربتنا الأدبية تشير باتجاهه. لكننا نسيء فهم الغرض من النقد النموذجي البدئي كله، وبقدر أكبر النقد ذي النزعة الباطنية، إذا ما رأينا فيه ضربا من إرادة السيادة، كما هو شأن محاولات إعادة البناء الساعية إلى العقلنة. على العكس، تشهد التخطيطية الناشئة عن هذين الطورين على نظام ليس بمقدورنا السيطرة على تركيبه الدوري. الواقع، إن مجموعة الصور التي نسعى إلى تبيّن نظامها السري ـ على سبيل المثال صور الفصول الأربعة ـ تخضع لهيمنة صور رؤيوية تتمحور بأشكال لا حصر لها حول فكرة التوافق في الوحدة؛ وحدة إله واحد رغم إنه ثالوثي، وحدة الإنسانية، وحدة العالم الحيواني في رمز الحمل، والعالم النباتي في رمز شجرة الحياة، وعالم المعادن في رمز المدينة السماوية. وفضلا عن ذلك، فإن لهذه الرمزية جانبها الشيطاني المتمثل في صور الشيطان، والطاغية، والوحش، وشجرة التين العقيم، و«البحر البدائي» رمز «العماء». وأخيرا فإن هذه البنية القطبية نفسها توّحدها قوة الرغبة التي تصوّر كلا من المرغوب فيه رغبة مطلقة والممقوت

مقتا مطلقا. تبدو كل الصور قاصرة، من منظورٍ نموذجي بدئي وباطني، قياسا بصور الرؤيا المتعلقة بالتحقق، لكنها تبقى رغم ذلك في سعي دائب للعثور عليها[23]. يمكن لرمز الرؤيا أن يستقطب ضروب المحاكاة الأدبية لدورة الفصول؛ إذ لا مناص، وقد قطعت الصلة بالنظام الطبيعي، من محاكاة هذا النظام، بحيث يصبح فيما بعد مخزنا هائلا للصور. بذلك يمكن إطلاق وصف شامل على الأدب إجمالا يشخصه على أساس أنه تقصٍ، هكذا حاله في الأنماط الرومانتيكية والأنماط المحاكاتية العليا والدنيا، وكذلك في النمط التهكمي الذي يمثله الهجاء[24]. وترتبط تجربتنا الأدبية كلها بوصفها تقصيا بهذا «المركز الساكن للكلمات»[25].

بالنسبة لفراي، يمثل التقدم من الافتراضي باتجاه الباطني مقاربة للأدب بوصفه نسقا لن يكتب لها الاكتمال أبدا. بالمقابل تفتح هذه الغاية إمكانية نسق نموذجي بدئي يقدم تصورا للتخييلي وينظم الافتراضي ضمن نسق في نهاية المطاف. لقد كان هذا بمعنى ما حلم بليك، وعلى نحو أكبر حلم مالارميه الذي قال: «كل شيء في العالم يوجد من أجل التوصل إلى كتاب» Tout au monde existe pour aboutir à un livre[26].

في نهاية هذا العرض لواحدة من أقوى المحاولات للخروج بخلاصة للتقليد الأدبي للغرب، لا يقع على الفيلسوف مناقشة تنفيذها، بل عليه، وهو يقبلها كأمر معقول، أن يتأمل شروط إمكانية مثل هذا العبور من التاريخ الأدبي إلى النقد وتشريح النقد.

هنالك ثلاث نقاط متصلة ببحثنا في الحبك والزمن يجدر التأكيد عليها.

أولا، لأن الثقافات أنتجت حتى الآن أعمالا يمكن أن يُربط أحدها بالآخر بصيغ المتشابهات العائلية، وهي تعمل، في حالة الأنماط السردية، على مستوى الحبك نفسه، فإن البحث عن نظام معين أمر ممكن. ثم إن هذا النظام يمكن أن يُعزى إلى المخيلة المنتجة التي يمثل التخطيطية بالنسبة لها.

وأخيرا، فإنه يحتوي بصفته نظام الخيالي على بعد زمني لا يقبل الاختزال هو بعد التقليدية التراثية.

تسمح لنا كل واحدة من هذه النقاط الثلاث أن نرى أن الحبك المعادل لفهم سردي أصيل يسبق بقوة واقعيته وحقّه معا كل إعادة بناء لفعل السرد بصيغ عقلانية الصف الثاني.

**الأفـــول: أهو نهاية لفن السرد؟**

بلغنا أقصى ما يمكنّ بفكرة أن التخطيطية المتحكمة بالفهم السردي تتكشف في تاريخ يحافظ على نمط واحد. نحتاج الآن إلى النظر في الفكرة المعاكسة: هل تسمح هذه التخطيطية بانحرافات تجعل هذا النمط اليوم مختلفاً عن ذاته إلى حد يتعذر معه التعرّف على هويته. هل نحن ملزمون إذاً أن ندخل في الأسلوب التقليدي للسرد إمكانية انقراضه؟

أحد جوانب فكرة التقليدية نفسها ـ أي الركن الابستمولوجي لـ «صناعة تقليد ما» ـ أن الهوية والاختلاف يمتزجان معا على نحو لا يتيسر معه الفصل بينهما. ليست هوية النمط هوية بنية منطقية لا زمنية، بل هي تميّز تخطيطية الفهم السردي على نحو يجعله تكوينا تَشَكَّلَ عبر تاريخ تراكمي مترسب. وهذا هو السبب في أن هذه الهوية عابرة للتاريخ أكثر منها لا زمنية. ويصبح ممكنا بهذا إدراك كيف أمكن للنماذج التبادلية التي أقامها تصور التقليد لذاته أن توّلد وما تزال، تنويعات تهدد هويتها الأسلوبية إلى حد إعلان موتها.

في هذا المجال، يمكن للمشاكل التي يطرحها فن وضع النهايات للأعمال السردية أن تخدم كوسيلة اختبار ممتازة. لأن النماذج التبادلية للتأليف في التقليد الغربي تمثّل في الوقت ذاته نماذج تبادلية للنهايات، فإن لنا أن نستشرف أن استنفاد هذه النماذج التبادلية في نهاية المطاف سيكشف نفسه في صعوبة وضع نهاية لسرد ما. ويزيد قوة مبرر ربط هاتين المشكلتين معا حقيقة أن الملمح الشكلي الفرد للفكرة الأرسطية عن الحبكة، الذي يجب المحافظة

عليه في ما هو أبعد من عينات الأجناس الأدبية المتتالية (من مثل المأساة والرواية) والأنماط (مثل المأساة الأليزابثية أو رواية القرن التاسع عشر إلخ)، وهو معيار الوحدة والاكتمال. إن الحبكة، كما نتذكر، «محاكاة فعل كامل وتام في ذاته» («فن الشعر»، 50 ب، 23 ـ 25)[27]. ويكون الفعل كاملا وتاما إذا كانت له بداية ووسط ونهاية؛ أي إذا ما قدمت البداية الوسط، وإذا ما قاد الوسط بتقلباته ومشاهد التعرف فيه إلى النهاية، وإذا ختمت النهاية الوسط. عندها تكون الغلبة للتصور على الشكل الحدثي، يهزم التوافق التنافر. من هنا يكون مشروعا النظر إلى العزوف عن معيار الاكتمال وبالتالي تعمّد إبقاء العمل من دون خاتمة بوصفه عَرَضا دالا على نهاية تراث النماذج التبادلية للحبك.

من المهم ابتداءً توخي الوضوح بصدد طبيعة المشكلة وعدم الخلط بين السؤالين، فالأول ينبع من المحاكاة 2 (التصور)، والثاني من المحاكاة 3 (إعادة التصور). في هذا المجال، قد يكون العمل مغلقا في تصوّره ومفتوحا في الاختراق الذي يحدثه في عالم القارئ. والقراءة تحديدا، كما سأذهب إلى القول في القسم الرابع، هي ذلك الفعل الذي يُحدث النقلة بين أثر الانغلاق بالنسبة للمنظور الأول، وأثر الانفتاح بالنسبة للثاني. إذا كان كل عمل يفعل شيئا ما فإنما ذلك لأنه يضيف شيئا لم يكن موجودا من قبل. لكن الإسراف المحض الذي يمكن أن ننسبه إلى العمل بوصفه فعلا، أي قابليته على قطع التكرار، كما عبّر عنه رولان بارت في «مقدمة للتحليل البنيوي للسرد»، لا ينقض الحاجة إلى الإغلاق. قد تكون النهايات «الحاسمة» هي تلك التي تجمع على أفضل وجه هذين الأثرين[28]. وعلى ذلك لا تناقض في القول إن قصة ذات خاتمة موفقة تفتح هوة في عالمنا، أي في إدراكنا الرمزي للعالم.

قبل أن نلتفت إلى العمل المهيب لفرانك كرمود «الإحساس بالنهاية»، من المفيد تسجيل بعض الكلمات عن الصعاب التي قد لا يكون ثمة سبيل

لتذليلها والتي لا محالة تواجه أي مسعى إلى معيار يحكم الختام الشعري.

بعض الكتّاب ـ مثل ج. هيلس ميلر ـ يعتبر أن من المتعذر الحسم في مثل هذه المشكلة[29]. آخرون، مثل باربرا هيرنشتين سمث، سعوا إلى تلقي العون من الحلول المقترحة لمشكلة الختام في المنطقة المجاورة للشعر الغنائي[30]، لأن قواعد الاختتام هناك يسهل التعرف عليها ووصفها. وهو ما يصح بالنسبة للنهايات في الشعر الحكمي والوعظي، وقصيدة الأبيغرام. يضاف إلى ما سبق أن تطور القصيدة الغنائية من سونيتة عصر النهضة إلى الشعر الحر والقصيدة البصريّة في يومنا هذا عبر القصيدة الرومانتيكية، يتيح لنا متابعة دقيقة لمصير هذه القواعد. وأخيرا، يمكن للحلول التقنية التي يأتي بها الشعر الغنائي لمشكلة الاختتام أن تُربط بالتوقعات التي تخلقها القصيدة لدى القارئ، وهي توقعات يضفي عليها الختام «إحساسا بالحسم والاستقرار والاكتمال» («الختام الشعري» ص viii). لا يكون للنهاية هذا التأثير حين تكون تجربة التصور دينامية ومتواصلة فقط، ولكن عندما تكون قادرة أيضا على إنجاز إعادة الترتيب الاستعادية التي تجعل الحل نفسه يبدو وكأنه الاستحسان الأخير الذي يضع الختم على شكل جيد.

ولكن مهما أضاء هذا التوازي بين الختام الشعري وقانون الشكل الجيد فإنه يقف عند حده بفعل حقيقة أن التصور يُعد في الختام الشعري عملا من أعمال اللغة، ومن حقيقة أن الإحساس بالاكتمال يمكن اكتسابه بمختلف الوسائل. من مؤديات ذلك أن الاكتمال نفسه يقبل أشكالا عديدة مختلفة، بضمنها المفاجأة؛ ويصعب تحديد متى تبرر نهاية غير متوقعة نفسها. قد تكون حتى النهاية المخيبة للآمال ملائمة لبنية العمل إذا ما قصد لها أن تترك للقارىء فضلة من التوقعات. كما أن الصعوبة نفسها تكتنف تحديد أي الحالات يكون الخداع فيها مطلوبا من قبل بنية العمل نفسها لا مجرد نهاية «ضعيفة».

يعلن النموذج الغنائي، إذ ينقل إلى المستوى السردي، عن الحاجة إلى دراسة متأنية للعلاقة بين طريقة إنهاء سرد ما ودرجة الاندماج الحاصل بين

الفعل الحدثي إلى هذا الحد أو ذاك، ووحدة الشخصيات، والبنية الجدالية، وما سأدعوه لاحقا استراتيجية الإقناع التي تكوّن بلاغة القصص. كما أن للتطور الموصل إلى الختام الغنائي ما يوازيه في الختام السردي. من رواية المغامرة المحكمة الحبك إلى الرواية التي ينتظمها التشظي، يكمل المبدأ البنيوي دورة تامة ترجع بنا بشكل ما، على نحو بالغ الدقة إلى الشكل الحدثي. ومن العسير جدا التعرف على ما تطالب به هذه التغيرات البنيوية من حلول وتصنيفه. تنبع إحدى الصعوبات من احتمال الخلط القائم دائما بين نهاية الفعل المُحاكى ونهاية القصة بوصفها كذلك. هنالك ميل في تقاليد الرواية الواقعية إلى خلط نهاية العمل بنهاية الفعل المُمَثل؛ حيث تميل إلى التشبّه بميل نسق التفاعلات الذي يشكل إطار القصة إلى الاستقرار. كان هذا هو نوع النهاية الذي سعى إليه معظم الروائيين في القرن التاسع عشر. لذلك يسهل نسبيا في هذه الحالات الفصل، عند مواجهة مشكلة التأليف وحلّها، فيما إذا كانت النهاية ناجحة أم لا. لكن الحال يتغير ما أن تلتفت الصنعة الأدبية، بفعل الانعكاسية التي تكلمت عنها آنفا، إلى الخلف نحو جانبها القصصي. نهاية العمل إذاً هي نهاية العملية القصصية نفسها. ويميز هذا الانقلاب في المنظور الأدب المعاصر، إذ فيه تكون الاحاطة بمعيار الختام الجيد بالغة الصعوبة، خصوصا إذا كان عليه قبول نبرة الحيرة في العمل إجمالا.

أخيرا فإن إشباع الآمال التي تخلقها دينامية العمل يتخذ هنا أيضا أشكالا متنوعة، إن لم نقل متضادة. قد تخيّب نهاية غير متوقعة آمالنا المنمذجة على وفق أعراف أقدم عهدا، لكنها تكشف رغم ذلك عن مبدأ نظام أعمق. فإذا استجاب كل ختام للتوقعات فإنه لن يحققها بالضرورة. قد يبقي خلفه فضلة من التوقعات. والنهاية غير الحاسمة تليق بعمل يطرح عامدا مشكلة يرى المؤلف أنها عصية على الحل. لكنها برغم ذلك نهاية مقصودة ومدبّرة، وهي تظهر انعكاسيا بجلاء تفاصيل الخاصية اللامتناهية لموضوعة العمل ككل. يعلن افتقارها الحسم على نحو ما تعّذر حل المشكلة

المطروحة[31]. لكني أتفق برغم ذلك مع باربرا هيرنشتين سمث عندما تذهب إلى أن «الختام المضاد» يدوس عتبة نواجه بعدها خيارين: إما استبعاد العمل من عالم الفن أو أن نتخلى عن أهم الافتراضات المسبقة بصدد الشعر؛ أي أنه محاكاة للاستخدامات غير الأدبية للغة، والتي تتضمن الاستخدام العادي للسرد كوسيلة لترتيب ما يحدث في الحياة ترتيبا نظاميا[32]. أرى أن علينا أن نجرؤ على اعتماد الخيار الأول. لا بد أن نستبقي مع كل شك يساورنا ثقة في مؤسسة اللغة الرائعة. وهو رهان يحمل مسوغه في ذاته.

هذا الخيار ـ إن توخينا الدقة ؛ هذا السؤال المتعلق بالثقة ـ هو ما يتصدى له فرانك كرمود في كتابه الممتاز «الإحساس بالنهاية»[33]. إنه يتولى مرة أخرى، من دون أن يتعمد فعل ذلك، معالجة المشكلة من حيث تركها نورثرب فراي عندما ربط الرغبة في اكتمال الخطاب بالموضوعة الرؤيوية كما يُنظر إليها على مستوى التأويل الباطني. كما إن كرمود يتولى انطلاقا من تجسيدات الموضوعة الرؤيوية أمر الإسهام في المناقشة المتعلقة بفن الختام، والتي وجد النقد الأدبي صعوبة بالغة في الإجماع على رأي فيها. مع ذلك فقد اختلف الإطار الآن فصار إطار نظرية القصة المختلف تماما عن نظرية فراي في الرمز والنموذج البدئي.

يقر كرمود بأن ما يحكم باعثنا على وضع نهاية محملة بالمعنى لعمل شعري ما هو توقعات القارئ الخاصة، إلا إنه يلتفت نحو أسطورة سفر الرؤيا الذي ظل له أوسع الإسهام ضمن التقاليد الغربية في هيكلة هذه التوقعات بوساطة توسيع مصطلح «القصص» ليشمل نطاقا من المعاني يتجاوز ما هو متفق عليه في ميدان القصص الأدبي. ونجد أن هذا المصطلح لاهوتي إذا قاربناه عن طريق الاسكاتولوجي (المتعلق بالآخرة) اليهودي ـ المسيحي، وتاريخي ـ سياسي عن طريق الأيديولوجيا الإمبريالية القوية التي استمرت حتى سقوط الإمبراطورية الرومانية/ الجرمانية المقدسة، وابستمولوجي عن طريق نظرية النماذج التبادلية، وأدبي عن طريق نظرية الحبكة. تبدو هذه

المجموعة من المقتربات المكررة متنافرة للوهلة الأولى. أليس سفر الرؤيا نموذجا للعالم، بينما لا يقترح «فن الشعر» لأرسطو إلا نموذجا لقياس عمل لفظي؟ لكن هنالك ما يسوغ العبور من مستوى إلى آخر، خصوصا العبور من نظرية كونية إلى أخرى شعرية، ويتمثل في حقيقة أن فكرة نهاية العالم تأتينا بوساطة نص يختم «الكتاب المقدس» في الكتاب المقدس الرسمي المعتمد في الغرب المسيحي على الأقل. لذلك يمكن لسفر الرؤيا أن يدل على نهاية العالم ونهاية الكتاب في آن واحد. التوافق بين العالم والكتاب يمتد حتى إلى ما هو أبعد. تتناول بداية الكتاب البداية، وتتناول نهاية الكتاب النهاية. بهذا المعنى يكون «الكتاب المقدس» الحبكة المفخّمة لتاريخ العالم، وكل حبكة أدبية نسخة مصغرة عن الحبكة الكبيرة التي تربط سفر الرؤيا بسفر التكوين. بهذه الطريقة ترتبط الأسطورة الاسكاتولوجية بالحبكة الأرسطية عبر طريقتيهما في شد بداية ما إلى نهاية ما، وطرح انتصار التوافق على التنافر على المخيلة. لا غرابة إذاً في وصل انقلاب الحظ الأرسطي بعذابات الأزمنة الأخيرة في سفر الرؤيا.

يمكن عند هذا التقاطع بين التنافر والتوافق على وجه الدقة أن تضيء تحولات الأسطورة الاسكاتولوجية مشكلتنا المتعلقة بالختام الشعري. لنلاحظ في المقام الأول، القوة الاستثنائية التي أظهرها الكشف الرؤيوي في البقاء برغم كل ضروب الإنكار التي تستند إلى ما آلت إليه الأحداث. يقدم سفر الرؤيا، في هذا المجال، النموذج لتوقع لا يكذّبه أحد أبدا برغم تعّرضه الدائم للدحض، وهو بذلك يقدم النموذج لنهاية مؤجلة هي نفسها على الدوام. فضلا عن ذلك هنالك ما يشير ضمنا إلى أن دحض التوقع المتعلق بنهاية العالم قد أدى إلى ظهور تحول نوعي حقا في نموذج الكشف الرؤيوي. لقد صار محايثا بعد أن كان وشيكا. لذلك حوّل سفر الرؤيا صوره عن الأزمنة الأخيرة، أزمنة الذعر، والانحلال، والتجديد ليصبح أسطورة الأزمة.

هنالك ما يقابل هذه النقلة الجذرية في نموذج الكشف الرؤيوي يظهر

في الأزمة التي تضرب بأثرها التأليف الأدبي. وهي أزمة تقع على مستويي ختام عمل معين، وتآكل النموذج التبادلي للتوافق.

يجد كرمود ما يدل على أن المأساة الأليزابثية قد استشرفت هذا الاستبدال للأزمة، التي أصبحت الآن انقلابا للحظ ممتدا إلى ما لانهاية، لتحل محل النهاية الوشيكة. ويرى أن لهذا الشكل من المأساة وشائج أعمق مع الكشف الرؤيوي المسيحي مما هي مع «فن الشعر» لأرسطو. إذ حتى لو أمكن أن شكسبير لا يزال «أعظم خالق للثقة» (ص. 82)، فإن مآسيه تشهد على تلك اللحظة التي تتحول فيها الرؤيا من الوشيك إلى المحايث. المأساة «تفترض تصورات الكشف الرؤيوي، الموت والحساب، الفردوس والجحيم؛ لكن العالم يمضي قدما وقد تولى أمره من نجا منهكاً». (المصدر السابق). إلا أن استعادة النظام تبدو في نهاية المطاف باهتة إذا ما قورنت بالرعب الذي يسبقها. إن زمن الأزمة بالأحرى هو الذي يحمل ملامح شبه ـ الأزلي، التي لا نجدها في سفر الرؤيا إلا في النهاية، وذلك الزمن هو ما يصبح الزمن الدرامي الفعلي[34]. في «الملك لير» على سبيل المثال، يتجه عذاب لير نحو خاتمة مؤجلة باستمرار. ثمة خلف الأسوأ البادي للعيان ما هو أسوأ منه، وما النهاية نفسها إلا صورة لرعب زمن الأزمة. بذلك تكون «الملك لير» مأساة السرمدي داخل نظام سوء الطالع. مع «مكبث» يصبح انقلاب الحظ محاكاة هازئة لغموض النبوءة، «مسرحية عن التنبؤ» (ص. 84). هنا يخرب الملتبِس الزمن مرة أخرى، كما يظهر في تلك الأبيات الشهيرة التي يرى فيها البطل قراراته و«كأنها تتجمع في وصلة زمنية واحدة»[35]. بهذه الطريقة، تولّد «مسرحية الأزمة» زمن أزمة مطبوع بدلائل السرمدية، حتى لو كانت هذه الأبدية «الواقعة بين إتيان فعل شنيع والحركة الأولى» لا تعدو كونها صورة للحاضر الأبدي واغتصابا له. ولا حاجة بنا إلى استذكار كيف أن «هاملت» أيضا يمكن أن تفهم على أنها «مسرحية أخرى عن أزمة متطاولة» (ص. 87).

تؤشر هذه النقلة من سفر الرؤيا إلى المأساة الأليزابثية الطريق إلى أحد الأجزاء المكونة في الثقافة والأدب المعاصرين، ذلك الذي تحل فيه الأزمة محل النهاية، إذ تصير الأزمة نقلة لا نهاية لها[36]. بهذا تصبح استحالة الخاتمة عَرَضا دالا على إبطال النموذج التبادلي ذاته. نحن نرى في الرواية المعاصرة على أفضل وجه الجمع بين هاتين الموضوعتين: ضمور النماذج التبادلية؛ وبالتالي نهاية القصص، واستحالة إنهاء قصيدة؛ وبالتالي دمار تخييل النهاية[37].

إن هذا الوصف للحالة المعاصرة، وهو معروف على نطاق واسع، أقل أهمية من الحكم الذي يمكن أن يخرج به علينا الناقد في ضوء مصير سفر الرؤيا. ولقد قلنا إن قصص النهاية ظلت تتعرض على الدوام للدحض، لكن ذلك لم يصب سمعتها بضرر. فهل يكون هذا مصير النماذج التبادلية الأدبية أيضا؟ هل تؤشر الأزمة بالنسبة لنا بقدر متعادل فاجعة وانبعاثا؟ هذه هي قناعة كرمود التي أشاركه فيها تماما.

لا تعني الأزمة غيابا لكل نهاية، بل هي تحويل النهاية الوشيكة إلى نهاية محايثة[38]. قد لا نصل، حسب كرمود، حد التمادي في استراتيجية الدحض وانقلاب الحظ إلى النقطة التي يفقد فيّها سؤال الختام كل معناه. إلا أننا قد نسأل ما هي النهاية المحايثة عندما لا تكون النهاية انتهاء؟

يصل بنا هذا السؤال إلى نقطة مربكة في تحليل كرمود، وهي نقطة لن يُقيّض لنا العبور إلى ما هو أبعد منها إذا اكتفينا بالنظر إلى شكل العمل وأهملنا توقعات القراء. هنا تجد النماذج التبادلية للتوافق ملاذها، إذ هو المكان الذي تعود إليه أصولها. إن ما يبدو عصيا على التجاوز في التحليل الأخير هو توقع القارئ أن تكون الغلبة في النهاية لضرب ما من ضروب التوافق. وينطوي هذا التوقع على قناعة بأن انقلاب الحظ لا يمكن أن يكون صفة كل شيء، لأنه لو كان كذلك لفُقد كل معنى ولأُصيب توقعنا النظام بإحباط تام. لابد إذا ما أريد للعمل أن يستحوذ على اهتمامنا كقراء أن يُفهم

انحلال الحبكة فيه على أنه إشارة لنا بالتعاون مع العمل، بتشكيل الحبكة بأنفسنا. لابد أن يكون لدينا توقع أننا سنجد شكلا ما من النظام إذا ما كنا سنقع فريسة الخداع عندما لا نجده، ولا يمكن لهذا الخداع أن يقودنا إلى نوع من الرضا إلا إذا قام القارئ، وهو يتولى زمام الأمر من المؤلف، بفهم العمل على النحو الذي يستجمع المؤلف كل براعته كي لا يسمح به. لا يمكن للإحباط أن يكون الكلمة الفصل. ولا يمكن جعل فعالية التأليف التي يمارسها القارئ أمرا مستحيلا تماما. لن يصبح هذا التفاعل بين توقع الخداع وفعالية إحداث النظام عمليا مّا لم تدمج الشروط المطلوبة لإنجاحه في العقد الضمني أو الظاهر الذي يوّقعه المؤلف مع القارئ. «سوف أهدم هذا العمل، فامنحه أنت شكلا على أفضل ما تستطيع». ولكي لا يكون هذا العقد نفسه خداعا، يترتب على المؤلف الابتعاد عن إبطال كل أعراف التأليف، وأن يقدم أعرافاً جديدة أكثر تعقيدا، ودقة، وخفاء، وفطنة من تلك التي تسم الرواية التقليدية؛ وباختصار، أعرافاً مستمدة من هذه الأشكال بوساطة التهكم، أو المحاكاة الهازئة، أو الاستخفاف. بهذه الطريقة لن تتمادى أكثر الضربات تطاولا على توقعاتنا التي تعتمد النماذج التبادلية إلى ما هو أبعد من تفاعل «التشويهات المحكومة بقوانين» والتي يظل الابتكار بفضلها هو الإجابة الدائمة على الترسيب. إن قفزة خارج كل توقع يعتمد النماذج التبادلية إن هي إلا ضرب من المستحيل.

هذه الاستحالة ملفتة على نحو خاص فيما يخص معالجة الزمن. نبذ التعاقب الزمني شيء، ورفض أي مبدأ بديل يعتمده التصور شيء آخر. إن من غير المفهوم أن يتحرك السرد ليتجاوز كل تصور. يمكن أن ينفصل زمن الرواية عن الزمن الواقعي. والواقع أن هذا هو القانون الذي يحكم بداية أي قصص. لكن ليس أمامه إلا أن يتم تَصوره على وفق قواعد جديدة للتنظيم الزمني يبقى القارئ يفهمها على أنها زمنية بوساطة توقعات جديدة بخصوص زمن القصص سأستكشفها في القسم الرابع. إن الاعتقاد بأننا نفضنا أيدينا من

زمن القصص لأننا قلبنا المحمولات الزمنية التي جعلتنا نألفها النماذج التبادلية التواضعية للرواية، فككناها، وصغّرناها، أو أنكرناها، يعني الاعتقاد بأن الزمن الوحيد المتاح للإدراك هو زمن التعاقب الخطي. وهو ما يرقى إلى الشك في أن للقصص مواردها الخاصة التي تخلق بها ما يناسبها من مقاييس زمنية. إنه شك أيضا في أن هذه الموارد تلتقي مع توقعات لدى القارئ بصدد الزمن تفوق في دقتها إلى ما لا نهاية التتابع على شكل خط مستقيم(39).

لذلك فأنا أتفق مع استنتاج كرمود في دراسته الأولى، والذي يتأكد أكثر في دراسته الخامسة: تبقى التوقعات المقاربة في أهميتها لتلك المتولدة عن سفر التكوين ماثلة دون انقطاع حتى وإن تغيّرت، وحتى وإن تغير بذلك مدى اتفاقها مع الموضوع.

يضيء هذا الاستنتاج على نحو لافت أطروحتي بصدد أسلوب تقليدية نماذجنا التبادلية، كما إنه يوفر معيارا «للتمييز بين الحداثات» (ص. 114). بالنسبة لشكل الحداثة الأقدم ـ أي الذي يخص باوند، وييتس، ووندهام لويس، وإليوت، وحتى جويس (قارن صفحات كرمود الغنية [ص ص. 113 ـ 114] المكرسة لجويس) ـ يبقى الماضي مصدرا للنظام، حتى عندما تتعالى الشكوى ضده وُينتقد. بالنسبة لشكل الحداثة الأقرب عهدا، الذي يسميه كرمود الشكل الانشقاقي، فإن ما يُستنكر هو النظام نفسه. يوضح بيكيت «هذه النقلة باتجاه الانشقاق». إنه اللاهوتي الضال لعالم عانى من السقوط، وجرّب تجسدا للمسيح غيّرَ كل العلاقات بين الماضي، والحاضر، والمستقبل، لكنه لن يحصل على الخلاص. (ص. 115). هو يحافظ هنا على رابطة تهكمية ومحاكاتية هازئة مع النماذج التبادلية المسيحية التي يظل نظامها يحافظ على معقوليته حتى حين يقلبه تهكم المؤلف، «و كل ما يحافظ على المعقولية مانع للانشقاق». (ص. 116). «لا معنى للانشقاق دون إحالة على حالة قبلية؛ ما الجديد جدة مطلقة إلا المفتقد للمعقولية ببساطة، حتى بوصفه بدعة». (المصدر السابق)، «لأن البدعة نفسها تنطوي على وجود ما هو غير

مبتدع، ماض». (ص. 117). بهذا المعنى فان «الجدة ظاهرة تؤثر في الماضي برمته، لن يكون بمقدور شيء منفرد بذاته أن يكون جديدا». (ص. 120). ولقد عبّر غومبرتش عن هذا أفضل تعبير حين قال: «العين البريئة لا ترى شيئا»[40].

تصل بنا هذه الحِكَم القوية إلى عتبة ما سوف أسمّيه مسألة الثقة. (سنرى لاحقا أن ليس ثمة عبارة أفضل في التعبير عنه). لماذا لا يصح لنا التمادي حد الوصول إلى ما وراء نماذج النظام التبادلية بل ونُنهى عنه مهما بلغ مسعانا صقلا، وعمقا، وتعقيدا؟

لا يسّهل كرمود الإجابة على السؤال، طالما أن فهمه الخاص لعلاقة القصص الأدبي بالأسطورة الدينية في الفكر الرؤيوي يجازف بتقويض أسس ثقته في قدرة النماذج التبادلية التي تحكم توقع القارئ للختام على البقاء. يرى كرمود أن العبور من النهاية الوشيكة إلى النهاية المحايثة هو في الواقع من عمل «مثقفي الشكيّة» المعارضين للاعتقاد الساذج بواقعية النهاية المتوقعة. ينتج عن ذلك أن منزلة النهاية المحايثة هي نفسها منزلة الأسطورة التي نُزعت عنها اسطوريتها، بالمعنى الذي قصده رودلف بولتمان، أو، كما أميل إلى القول متبعا بول تيليتش، بمعنى الأسطورة المحطمة. ترحيل مصير الأسطورة الاسكاتولوجية إلى الأدب يعني أن يتولى القصص، بما فيه القصص الأدبي، وظيفة أن يكون أسطورة محطمة. وهو يحتفظ بالتأكيد بقصد كوني، كما رأينا في عمل نورثرب فراي، لكن الاعتقاد الذي يقف وراءه يتآكل بفعل مثقفي الشكّية. هنا يكون الاختلاف بين فراي وكرمود كليا. بينما يرى فراي أن فضاء الخطاب يتجه بأكمله نحو مركز الكلمات الساكن، يميل كرمود إلى الظن، بطريقة نيتشوية، أن الحاجة إلى المأساة في وجه الموت تجعل من القصص بهذا الشكل أو ذاك شكلا من التحايل[41]. والموضوعة التي تنتظم كل عمل كرمود هي أن قصص النهاية تتناول بأشكالها المتنوعة ـ لاهوتية، وسياسية، وأدبية ـ الموت كنمط للمأساة. من هنا النبرة الغامضة والمثيرة للقلق ـ والتي

أميل إلى وصفها بالغرابة الخرافية Unheimlichkeit ـ التي تمنح «الإحساس بالنهاية» سحره[42]. بهذا يتأسس فراق بين الصدق والمواساة. والنتيجة أن كتاب كرمود يتأرجح دون توقف بين شك لا مهرب منه في أن القصص تكذب وتخدع، بقدر ما هي تواسينا[43]، وقناعة لا تقهر بالمثل في أن القصص ليست عشوائية ببساطة ما دامت تستجيب لحاجة لا حكم لنا عليها، تلك هي الحاجة إلى وسم فوضى الوجود بختم النظام، اللامعنى بختم المعنى، والتنافر بالتوافق[44].

يفسر هذا التأرجح استجابة كرمود لفرضية الانشقاق، وما هي في نهاية المطاف إلا أكثر نتائج شكيّة المثقفين تطرفا إذا قيست بكل قصص التوافق، بعبارة بسيطة هي «ومع ذلك. . .» (ص. 43). على سبيل المثال بعد أن يشير إلى ما أسماه أوسكار وايلد «تدهور الكذب» نراه يكتب، «ومع ذلك، فمن الواضح أن هنالك مبالغة في هذا التقرير للحالة. النماذج التبادلية تقاوم الانقراض بهذا الشكل أو ذاك. فإذا ما كان هنالك زمن، بكلمات ستيفنس، «يُعّد فيه المشهد»، فإن علينا قبول أن ساعته لم تأزف على نحو نهائي وكلي بعد. بقاء النماذج التبادلية يشغلنا بقدر ما يشغلنا تآكلها». (المصدر السابق).

إذا كان كرمود قد انتهى إلى مثل هذا الطريق المسدود، ألا يكون السبب أنه طرح بتسرّع وحلّ قبل الأوان مشكلة العلاقات بين «القصص والواقع» (هنالك مقال كامل مكرس لهذا الموضوع)، بدلا من أن يبقيه معلقا، كما أحاول أن أفعل هنا، من خلال عزل مشاكل التصور بصيغ المحاكاة2 عن مشاكل إعادة التصور بصيغ المحاكاة3. أعتقد أن نورثرب فراي أكثر منه حذرا بكثير في عرضه للمشكلة، لأنه لا يمنح اسطورة الكشف الرؤيوي أكثر من مكانة أدبية، ويمتنع عن الفصل في المغزى الديني الذي يمكن أن تحمله من المنظور الاسكاتولوجي لتاريخ الخلاص. يبدو فراي في البداية أشد دوغمائية من كرمود في تعريفه الاسطورة الاسكاتولوجية أنها «مركز ساكن». ولكن يتضح في النهاية أنه أكثر تحفظا من كرمود لأنه لا

يسمح بمزج الأدب بالدين أو الخلط بينهما. وقد رأينا أن الجمع بالمماثلة بينهما يقوم على النظام الافتراضي للرموز. بالنسبة لكرمود، يضفي تلويث الأسطورة المحطمة الدائم للقصص الأدبي على كتابه قوة وضعفا في آن واحد؛ أما قوّته فتكمن في النطاق الذي يمنحه لعالم القصص، وأما ضعفه فيعود إلى الصراع بين الثقة في النماذج التبادلية وشكيّة المثقفين، وهو ما يترتب على الجمع بين القصص والأسطورة المحطمة في بوتقة واحدة. أما قولي إن الحل الذي يقدمه سابق لأوانه فبمعنى أنه لا يسمح بمنظور آخر في السعي لمنح الحياة معنى سوى ذلك الذي نصح به نيتشه في «مولد المأساة»؛ تحديدا، ضرورة إلقاء برقع أبولوني على الافتتان الديونيسي بالفوضى إذا ما أردنا تجنب الموت نتيجة جرأتنا على تأمل العدم المحض. أرى أن من الشرعي في هذه المرحلة من التأمل، الإبقاء على رصيد من علاقات ممكنة أخرى بين القصص وواقع الفعل والمعاناة البشريين عدا المواساة وقد اختزلت إلى كذبة ضرورية. إن للتجلي [تغيير الشكل] Transfiguration، وكذلك نزع الشكل؛ التحول، وكذلك الكشف الحق في أن تُستبقى أيضا.

إذا قيدنا أنفسنا بالكلام عن الأسطورة الرؤيوية بصيغ القصص الأدبي حصرا، يكون من الضروري لنا العثور على جذور أخرى تمد الحاجة إلى تصور للسرد عدا رعب اللامتشكل. من ناحيتي، أعتقد أن البحث عن التوافق يمثل جزءا من الافتراضات الحتمية للخطاب والاتصال[45]. قال اريك فيل في كتابه «منطق الفلسفة»؛ إما الخطاب، وإما العنف[46]. وتداوليات الخطاب تذهب في نهاية المطاف المذهب نفسه. تسبق المعقولية نفسها دائما وتسّوغها.

مع أننا قلنا ما جاء آنفا، يبقى بوسع المرء دائما رفض إمكانية خطاب مترابط منطقيا. وهذا ما يرد في كتاب فيل أيضا. يشير هذا الرفض، عندما يطبق على محيط السرد، إلى موت كل النماذج التبادلية السردية، إلى موت السرد.

وإمكانية هذا الموت هي ما يشير إليه فلتر بنيامين برهبة كبيرة في مقاله المعروف «الحكواتي»[47]. وفيه يقول إننا قد نكون نحيا حقبة لم يعد فيها للسرد مكان، إذ لم يعد لدى البشر تجربة يشتركون بها. وهو يرى في هيمنة الإعلانات العلامة الدالة على تراجع السرد هذا، تراجع اللاعودة.

ربما كنا بالفعل شهود ـ وصناع ـ موت معين، هو موت فن سرد القصص، والذي ينطلق منه فن السرد في كل أشكاله. ربما كانت الرواية أيضا تحتضر كشكل سردي. ولا شيء، في الواقع، يمنعنا من استبعاد إمكانية أن التجربة التراكمية، في الحيز الثقافي للغرب على الأقل، التي وفّرت أسلوبا قابلا للتعريف تاريخيا تحتضر اليوم. ليست النماذج التبادلية التي ذُكرت حتى الآن إلا الثفل المترسب من تقليد ما. ليس ثمة إذن ما يمنع إمكانية أن يواجه تحوّل الحبكة في موضع ما حداً لا يصبح من الممكن بعده إدراك مبدأ التصور الزمني ذي الطابع الشكلي الذي يجعل القصة تامة متكاملة. ولكن ... ولكن. ربما كان من الضروري، بالرغم من كل شيء أن نثق بالنداء من أجل التوافق الذي ما زال يُهيكل توقعات القراء، وأن نؤمن أن أشكالا سردية جديدة، لا نعرف بعد كيف نسمّيها، تمرّ في طور ولادة، وإنها ستشهد على حقيقة أن الوظيفة السردية لا تزال قابلة للتحول، لكن تحولها لن يصل إلى حد الموت[48]. لأننا لا نستطيع أن نتخيل ما سيؤول إليه حال الثقافة عندما لا يوجد من يعرف معنى أن تُروى الأشياء.

# 2

# الفصل الثاني

## القيود السيميائية على السردية

قدمت في ملاحظاتي الافتتاحية لهذا الجزء المواجهة بين الفهم السردي، النابع من ألفة متواصلة مع أنماط الحبك طوال التاريخ، والعقلانية التي تدّعيها السيميائية السردية، وكنت أهدف من ذلك إلى «تعميق» المشكلة. وأقصد بالتعميق البحث عن بنى «عميقة» يدل عليها المظهر الذي تتخذه التصورات السردية الملموسة على سطح السرد.

من السهل رؤية السبب الداعي لمثل هذا المسعى. لقد وَضَعتْ التحليلات السابقة أمامنا تلك المفارقات المتعلقة بنمط تقليدية الوظيفة السردية. وإذا ما ادعينا أية ديمومة لهذه النماذج التبادلية، فإن ادعاءنا لن يعني بأية حال اللازمنية التي تُعزى للماهيات. إذ إن هذه الديمومة تبقى بدلا من ذلك رهينة تاريخ الأشكال، والأجناس، والأنماط. وتكشف إشارتي التي اختتمت بها الفصل السابق إلى موت فن السرد في نهاية المطاف عدم الاستقرار الذي يلازم ديمومة الوظيفة السردية هذه، التي تبقى برغم ذلك ماثلة في العديد من الثقافات الإثنية التي عرّفتها الانثروبولوجيا الثقافية.

ما يحفز البحث السيميائي، في مواجهة عدم استقرارية ما يدوم هذه،

هو من حيث الجوهر طموحه إلى دعم هذه الديمومة للوظيفة السردية بقواعد لا تعتمد التاريخ. وهو يرى في البحث السابق هيمنة للطابع التاريخاني. فإذا ما قيّض للوظيفة السردية، عبر نمط تقليديتها، أن تدّعي شيئا من الديمومة، لزم أن يستند ذلك إلى قيود لا تعتمد التعاقب الزمني. باختصار، هنالك ضرورة للعبور من التاريخ إلى البنية.

كيف؟ من خلال ثورة منهجية تشبه تلك التي شهدتها أبستمولوجيا التاريخ في محاولتها تطبيق ضرب من العقلانية المنطقية على المعقولية الكامنة فعلا في إنتاج المرويات. ويمكن التعرف على خواص هذه الثورة المنهجية في ثلاثة ملامح.

المسألة ابتداء هي محاولة الاقتراب قدر المستطاع من إجراء استنباطي بحت، على أساس نموذج متشكل على نحو بدهي. يجد هذا الخيار تبريره في حقيقة أن ما نحن بصدده تنوّع لا يكاد يحدّه حد من التعبيرات السردية (شفاهية، ومكتوبة، ومرسومة، ومُمثّلة)، وأصناف من السرد (أساطير، وحكايات شعبية، وحكايات خرافية، وروايات، وملاحم، ومآسي، ومسرحيات، وأفلام، وسلاسل هزلية؛ هذا إذا أغفلنا التاريخ، والرسم، والحوار). تجعل هذه الحالة أي مدخل استقرائي أمرا غير عملي. لا يتبقى إلا الطريقة الاستنباطية؛ أي تكوين نموذج افتراضي للوصف لابد أن يكون بالإمكان اشتقاق بعض الأصناف الفرعية منه على الأقل(1).

أين يمكن لمثال العقلانية هذا أن يجد أفضل ما يشبعه من الحقول المتصلة بحقائق اللغة إن لم يكن في علم اللغة؟ وهكذا، تكون الخاصية الثانية للسيميائية السردية أنها تبني نماذجها بأقرب ما هو مستطاع من ذلك الأساس الذي يستخدمه علم اللغة. تتيح لنا هذه الصياغة الواسعة، الإحاطة بجهود شديدة التباين يسعى أكثرها جذرية إلى اشتقاق القيم البنيوية الخاصة بوحدات أطول من الجملة، انطلاقا من بنى اللغة على مستوى أقل حتى من

الجملة. يمكن إجمال ما يقترحه علم اللغة هنا بالطريقة التالية. هنالك دائما في أية لغة معطاة إمكانية لعزل الشفرة عن الرسالة، أو إن تكلمنا مثل سوسور، عزل اللغة Langue عن الكلام parole. الشفرة، أو اللغة، هي النظامي. والقول إن اللغة Langue نظامية يعني أيضا الإقرار بأن مظهرها المتزامن ـ أي المتواقت ـ يمكن أن يُعزل عن مظهرها التعاقبي أوالتتابعي، والتاريخي. أما بالنسبة لترتيبها النظامي، فيمكن السيطرة عليه هو الآخر إذا أمكن اختزاله إلى عدد متناه من الوحدات الاختلافية الأساسية، علامات النظام، وتأسيس القواعد التجّميعية التي تنشئ علاقاته الداخلية كلها. يمكن على وفق هذه الشروط أن تُعرّف البنية بأنها مجموعة مغلقة من العلاقات الداخلية بين عدد متناه من الوحدات. وصفة المحايثة التي تسم هذه العلاقات ـ أي لامبالاة النظام بأي واقع خارج اللغة ـ هي من التوابع المهمة المترتبة على قانون الإغلاق هذا الذي يميّز البنية.

كما هو معروف جيدا، طُبّقت هذه المبادئ البنيوية لأول مرة بنجاح كبير في علم الصوت الوظيفي، ثم في علم الدلالة المعجمي وقواعد تركيب الجملة. ويمكن اعتبار التحليل البنيوي للسرد واحدا من محاولات متعددة لتوسيع هذا النموذج أو ترحيله إلى الكيانات اللغوية فوق مستوى الجملة، علما بأن الجملة هي آخر كيان تعامل معه علم اللغة. نجد بعد الجملة الخطاب بأضيق معاني الكلمة، أي تتابع من جمل تطرح قواعد تأليفها. (كان من مهام البلاغة الكلاسيكية لوقت طويل التعامل مع هذا الجانب المنظّم للخطاب). كما قلنا للتو، يُعد السرد واحدا من أوسع أصناف الخطاب، أي من متواليات الجمل الموضوعة على وفق ترتيب معين.

و الآن، قد يدل هذا التوسيع الذي تقوم به المبادئ البنيوية لعلم اللغة على وجود ضروب متنوعة من الاشتقاقات تمتد من المماثلة الغامضة إلى التشاكل الدقيق. وهذه الإمكانية الأخيرة هي التي دافع عنها رولان بارت خلال الفترة التي كتب فيها مقاله «مقدمة إلى التحليل البنيوي للسرد». «السرد

جملة طويلة معلوماتية[*] تمثل على نحو ما خلاصة تقريبية لسرد قصير». (ص. 256). وقد تمادى في هذه الفكرة حتى أعلن، «إن قيمة التشاكل المقترح هنا لا تقتصر على الناحية الإرشادية المجردة: إنه ينطوي على مماهاة بين اللغة والأدب». (ص. 257).

الخاصية العامة الثالثة، التي يترتب عليها الكثير بالنسبة للسرد، تمضي كما يلي. إن أهم الخواص البنيوية لنظام لغوي ما هي طبيعته العضوية. ويُفهم من هذا القول أسبقية الكل على الأجزاء، وتراتبية المستويات الناجمة عن ذلك. ولابد من ملاحظة أن البنيويين الفرنسيين في هذه النقطة قد أولوا أهمية أكبر لقابلية الأنظمة اللغوية على الدمج مما فعل دعاة النماذج التوزيعية المحض في البنيوية الأمريكية. «مهما كان عدد المستويات التي نقترحها، ومهما كانت التعريفات التي نطلقها عليها، يجب أن لا يقع شك في أن سردا ما هو تراتبية من حاصل المكونات»[2].

الخاصية الثالثة هي الأهم حتى الآن. إنها تتفق تماما مع ما أسميته على مستوى الفهم السردي العملية التصورية. وهذا هو ما ستحاول السيميائية إعادة تكوينه بوساطة الإمكانات التراتبية والدمجية لنموذج منطقي. يمكن للمرء، متّبعا تودوروف، أن يميز مستوى القصة (والذي يتضمن هو نفسه مستويين للدمج، مستوى الأفعال بما له من منطق، ومستوى الشخصيات بما لها من تركيب نحوي) ومستوى الخطاب، الذي يتضمن الأزمنة النحوية، وكيفيات الحدث، وأنماط السرد[3]. أو يمكن للمرء أن يتبع بارت ويتكلم عن «وظائف» (أي أجزاء للفعل مصوغة شكلياً على طريقة بروب وبريمون)[4]، ثم عن أفعال وفاعلين (كما يفعل غريماس أيضا)، بل بوسع المرء، مع تودوروف مرة أخرى، حتى أن يعزل مستوى «السرد»، حيث يكون السرد

---

(*) معلوماتية constative صفة تشير إلى الملفوظات التي تنقل معلومات أو تخبر عن الأشياء. وقد استخدمها أوستن لتقابل الملفوظات الأدائية preformative في بواكير أعماله قبل أن تتبلور نظريته في أفعال الكلام بتوسيع هذه الثنائية ـ المترجم.

هو موضع الاهتمام في تبادل بين مرسل ومتلقّ للسرد. ويقال في كل هذه الحالات عن السرد إنه يمثل الجمع ذاته الذي تحققه اللغة بين عمليتي النطق والدمج الأساسيتين، الشكل والمعنى[5]. إن هذا الاقتران بين النطق والدمج هو ما سأحاول استكشافه أساسا في الصفحات التالية على أساس هذه الثورة المنهجية التي تخلص إلى استئصال التاريخ لصالح البنية. وسيستهدي هذا البحث بالتقدم الذي حققته السيميائية في مسعاها إلى إعادة تشكيل الطابع المنطوق والمدمج معا للحبك على مستوى من العقلانية تكون فيه العلاقة بين الشكل والمعنى مفصومة العرى عن أية إحالة على التقليد السردي. وسيكون إحلال القيود اللاتعاقبية محل نمط تقليدية الوظيفة السردية هو المحك لإعادة التشكيل هذه. تتوافق السيميائية السردية مع خواصها الرئيسة الثلاث على نحو أفضل حين تنجح، بكلمات بارت، في «نزع التعاقبية الزمنية عن السرد ومساعدته على استعادة المنطق»[6]. كما إنها ستحاول القيام بذلك بوساطة إخضاع كل جانب تعاقبي (و بالتالي زمني) للسرد إلى ما يقابله من جانب تبادلي (و بالتالي لا تعاقبي)[7].

لفهم فحوى الجدل الذي بدأ مع توسيع علم اللغة ليمتد إلى سيميائية سردية، علينا أن نأخذ بالحسبان الثورة التي يمثلها التغير الاستراتيجي الذي تحدثه في المستوى. ليس من شك في أهمية التحول الذي ينطوي عليه التحليل البنيوي بالنسبة لموضوع الدراسة، إذ ينتقل من علم الصوت الوظيفي أو علم الدلالة المعجمي إلى المرويات من مثل الأساطير، والحكايات، والقصص البطولية. إنه لا يتعامل عند تطبيقه على وحدات أصغر من الجملة ـ من الوحدات الصوتية (الفونيمات) إلى العناصر الدالة (المونيمات) والمفردات المتمكنة (اللكسيمات) ـ مع موضوعات تشتبك في إطارات لها تفاصيلها الرمزية. لذلك فإنه لا يدخل في منافسة مع أي شكل آخر من الممارسة التي تتخذ موضوعا ثقافيا محددا مادة لدراستها[8]. من جهة أخرى، فإن السرد القصصي قد صُيّر بوصفه سردا موضوعا لممارسة وشكل من الفهم

في آن واحد قبل ظهور السيميائية. إن لدينا هنا حالة لها مثيل في التاريخ حيث يكون البحث ذو الطبيعة والطموح العلميين مسبوقا بشخصيات أسطورية وأخبار. وهذا هو السبب في أن بوسعنا مقارنة الدلالة التي يمكن أن تصاحب العقلانية السيميائية في علاقتها مع الفهم السردي، بالنتيجة التي نُسبت إلى نموذج القانون الشامل في كتابة التاريخ في القسم الثاني من الجزء الأول. إن بيت القصيد في مناقشات علم السرد يتمثل، في الحقيقة، وعلى نحو مشابه، في درجة الاستقلال التي يجب أن تُمنح لعملية إضفاء المنطق ونزع التعاقب الزمني في علاقتها مع فهم الحبكة وزمن الحبكة.

أما بالنسبة لإضفاء المنطق فالسؤال الذي يُثار يتعلق بقدرة حل مماثل لذلك الذي أُقترح بالنسبة لكتابة التاريخ على التماسك عند تطبيقه على علم السرد. ونتذكر أن أطروحتي في هذا الصدد كانت تذهب إلى عدم صحة القول بالتفسير المعياري بديلا عن الفهم السردي، ولا يمكن إيجاد مكان له إلا في ضوء القول المأثور: أن تفسّر أكثر يعني أن تفهم أفضل. والسبب الذي يجعل من المتعذر استبدال التفسير المعياري بالفهم السردي أنه، كما قلت، يستعير من هذا الفهم الملامح التي تحافظ على طبيعة التاريخ التاريخية التي لا تقبل الاختزال. ألا يتحتم علينا القول إذن إن السيميائية، التي لا شك في حقها في الوجود، لا تصون جانبها السردي إلا بقدر ما تستعير من فهمنا المسبق للسرد، الذي اتضح مجاله في الفصل السابق؟

أما بالنسبة لنزع التعاقب الزمني، الذي هو الوجه الآخر لإضفاء المنطق هذا، فإنه يثير الشكوك مرة أخرى حول العلاقة بين الزمن والقصص[9]. لم تعد المسألة تاريخية الوظيفة السردية فحسب (كما كانت في الفصل السابق)، أي ما أسميته نمط تقليديتها، لقد أصبحت تتعلق بالطبيعة التعاقبية للقصة المروية في علاقتها مع البعد التزامني (أو بالأحرى اللاتعاقبي) للبنى العميقة للسردية. في هذا المجال، ليس التغير الحاصل في المعجم المتعلق بالزمن السردي بريئا. كلامنا عن التعاقب والتزامن يعني أننا وضعنا أنفسنا بالفعل

ضمن منطقة السيادة التابعة للعقلانية الجديدة المتحكمة بالفهم السردي[10]، التي تكيّف نفسها ببراعة تثير الإعجاب مع تشخيص كلٍ من أرسطو وأوغسطين للزمن على أنه توافق متنافر. يطرح إضفاء المنطق السؤال نفسه الذي يطرحه نزع التعاقب الزمني: هل تعاقبية السرد قابلة لأن يُعاد تأويلها باستخدام نحو البنى العميقة السيميائي فحسب؟ أم هل تعتمد هي الأخرى على البنية الزمنية للسرد، التي وُصفت في الجزء الأول بأنها استقلال معلن وتبعية مسكوت عنها، مثل تلك التي حاولت أن أؤسس لها بين التفسير والفهم على مستوى كتابة التاريخ؟

## مورفولوجيا بروب للحكاية الشعبية

يدفعني سببان إلى فتح النقاش حول إضفاء المنطق ونزع التعاقب الزمني عن البنى السردية مع كتاب بروب «مورفولوجيا الحكاية الشعبية»[11]. أولا، إن أستاذ الشكلانية الروسية قد أطلق مشروع إضفاء المنطق على أساس مورفولوجيا معينة، أي «وصف للحكاية حسب أقسامها المكونة، حسب العلاقات ما بين المكونات، وما بينها وبين الكل» (ص. 19). تربط هذه المورفولوجيا نفسها علناً بليناليوس[*] Linnaes، وهو ما يعني القول بمفهوم تصنيفي للبنية، إلا أنها ترتبط أيضا، وعلى نحو أقل وضوحا، بغوته، وهو ما يعني القول بمفهوم عضوي للبنية[12]. لذلك يحق لنا اعتمادا على هذا الأساس فقط أن نسأل: ألا تشهد مقاومة وجهة النظر العضوية لوجهة النظر التصنيفية، داخل هذه المورفولوجيا، على مبدأ تصوّرٍ لا يقبل الاختزال إلى شكلانية؟ ثانيا، إن المفهوم الخطي لتنظيم الحكاية الخرافية الذي يقترحه بروب لا يصل بمحاولته إزالة التعاقب الزمني الناجز عن البنية السردية إلا

---

(*) هو كارلس ليناليوس Carlus Linaes، وهي الصيغة اللاتينية من اسمه كارل لين Carl Linné، (1707 ـ 1778) عالم الحيوان والنبات السويدي الذي وضع نظام التسمية الثنائي في تصنيف النباتات والحيوانات ووصفها، وهو نظام يشير إلى الجنس والنوع. تصنيفاته الدقيقة مثال في الدقة العلمية ـ المترجم.

إلى منتصف الشوط. لذلك لنا أيضا أن نسأل إن كانت الأسباب التي منعت وجهة النظر العضوية من أن تستوعبها وجهة النظر التصنيفية، هي ما منع المورفولوجيا التي يقدمها من الاستجابة للمطلب الجذري بإضفاء المنطق.

تتميز مورفولوجيا بروب من حيث الجوهر بأنها تمنح الأولوية للوظائف على حساب الشخصيات. وهو يعني بـ «الوظائف» أجزاء الفعل، أو بكلمات أدق، أشكالا مجردة من الفعل مثل الامتناع، والتحريم، والخرق، والاستطلاع، والتسليم، والخداع، والتواطؤ؛ إن سمينا السبع الأولى منها. تحدث هذه الوظائف بعينها في كل الحكايات الخرافية، عبر مظاهر ملموسة لا تعد ولا تحصى، ويمكن تعريفها بمعزل عن الشخصيات التي تنفذ هذه الأفعال.

تعرّف الأطروحة الأولى من الأربع المطروحة في بداية هذا العمل بوضوح تام أولية الوظيفة في مورفولوجيا بروب: «تعمل وظائف الشخصيات في حكاية ما بوصفها عناصر مستقرة وثابتة بمعزل عن كيفية تنفيذها أو من ينفذها. إنها تشكّل المكونات الأساسية لحكاية ما». (ص. 21). يمكن لنا رؤية التنافس الذي أشرت إليه بين وجهتي النظر العضوية والتصنيفية ينطلق من عقاله في التعليق الذي يعقب هذا التعريف. «تُفهم [الوظيفة] على أنها فعل شخصية ما معّرفٌ من حيث أهميته بالنسبة لمسار الفعل». (المصدر السابق). هذه الإشارة إلى الحبكة ـ «مسار الفعل» ـ، بوصفها كلا غائيا، تصحح منذ البداية المفهوم التجميعي للعلاقات بين الوظائف داخل الحكاية الخرافية.

و مع ذلك، فإن هذا المفهوم الأخير هو الذي يتنامى المسعى إلى تكريسه في الأطروحات التالية. وها هي ذي الثانية منها: «هنالك عدد محدد من الوظائف في الحكاية الخرافية». (المصدر السابق). لدينا هنا مسلمة يشترك بها كل الشكلانيين. المظاهر لا عد لها، لكن المكونات الأساسية متناهية في عددها. وإذ ينحي جانبا مسألة الشخصيات، التي سنجد لاحقا أن

عددها محدود تماما (إذ يختزلها بروب إلى سبع)، فإنه يطبق مبدأ العدد المتناهي هذا على الوظائف. ولا يتاح له اختزال الوظائف إلى ما هو أكثر بقليل من دزينتين، إن شئنا الدقة؛ إلى إحدى وثلاثين وظيفة[13]، إلا بإمعان كبير في التجريد عند تعريف الوظائف. هنا يعود سؤالنا الابتدائي بالظهور بشكل جديد: ما هو مبدأ إغلاق السلسلة؟ أله علاقة بما سمي بالحبكة أم بعامل آخر للدمج ذي طبيعة متسلسلة؟

تحسم الأطروحة الثالثة الأمر بوضوح، إذ تميل الكفة لصالح التأويل الثاني: «تتابع الوظائف هوَ ذاته دائما» (ص. 32). وهوية التتابع هي التي تمنحنا هوية الحكاية الخرافية. صحيح أن هذه الأطروحة تدل على موضع التعاقب الزمني الذي لا يقبل الاختزال في نموذج بروب، كما أن هذا الجانب من النموذج هو الذي سيحدث الانقسام في صفوف ورثته. بعضهم، وهم الأقرب إليه، سيحافظون على عنصر التعاقب الزمني في نموذجهم، بينما سيسعى آخرون، متبنين مثال ليفي ـ ستراوس، إلى اختزال جوانب التعاقب الزمني في السرد إلى نظام تجميعي تحتي، متحرر إلى أقصى حد ممكن من جانب التعاقب الزمني. ولكن، إذا كان نموذج بروب بسبب هذه الأطروحة الثالثة، كما قلت، قد توّقف في منتصف الشوط نحو إزالة التعاقب الزمني من السرد وإعادة إضفاء المنطق عليه، فإن علينا أن نسارع إلى التأكيد أن الزمنية المستبقاة على مستوى هذا النموذج تظل تعاقبا زمنيا على وجه الحصر، بمعنى تتابع مطّرد. وبروب لا يسأل إطلاقا في أي زمن تتبع وظائفه إحداها الأخرى. ما يشغله حصرا غياب العشوائية عن المتوالية. وذلك هو السبب في اعتباره بديهية التتابع مباشرة بديهية نظام. يكفي وجود تتابع متماثل لتقعيد هوية الحكاية الخرافية.

الأطروحة الرابعة تكمل الثالثة بتأكيدها أن كل الحكايات الخرافية الروسية إذ تقدم الوظائف ذاتها على وفق الترتيب ذاته، تشكل حكاية خرافية واحدة لا غير. «سوف تنظّم كل الوظائف المعروفة للحكاية نفسها داخل

حكاية **واحدة**». (ص. 22، التأكيد منه). يترتب على ذلك أن «كل الحكايات الخرافية تنتمي إلى نمط واحد من حيث بنيتها». (ص. 23). بهذا المعنى لا تعدو أية حكاية خرافية روسية في المجموعة التي يعمل عليها بروب أن تكون تنويعا لحكاية خرافية واحدة، هي كيان فريد مصنوع من تتابع الوظائف التي هي بحد ذاتها توليدية من حيث الجوهر. تستحق هذه السلسلة من الوظائف الإحدى والثلاثين أن تسمى النموذج البدئي للحكاية الخرافية، وتكون كل هذه الحكايات الخرافية تنويعات عليه. هذه الأطروحة الأخيرة ستوفر التخويل لورثة بروب لإقامة تضاد بين البنية والشكل. فالشكل ينتمي إلى القصة الواحدة التي تكمن وراء كل التنويعات؛ بينما ستكون البنية نسقا تجميعيا أكثر استقلالا عن الحبكة في المقارنة مع التصور الثقافي الخاص بالحكاية الخرافية الروسية[14].

تثير أطروحات بروب الأربع كل بطريقتها الخاصة سؤال استمرارية حضور الفكر العضوي الموروث عن غوته في الخطاب التصنيفي المأخوذ عن لينايوس. ويبقى السؤال ذاته يتردد، سواء تعلق الأمر بالعلاقة الدائرية بين تعريف الوظائف وتكشّف الحبكة التي تسهم في هذه الوظائف (كما في الأطروحة الأولى)، أو بمبدأ الإغلاق بالنسبةِ لإحصاء الوظائف (كما في الأطروحة الثانية)، أو بنوع الضرورة التي تحكم الترابط بينها (كما في الأطروحة الثالثة)، أو أخيرا بمكانة النموذج البدئي، الذي هو فريد ونموذجي في آن واحد، وإليه يُردُّ التتابع الفريد للوظائف الإحدى والثلاثين (كما في الأطروحة الرابعة).

يضيء العرض المفصل الذي يعقب هذه الأطروحات بوضوح هذا الصراع الكامن بين مفهومٍ لترتيب الوظائف تغلب عليه الغائية وآخر تغلب عليه الميكانيكية للترابط بينها.

بادئ ذي بدء، من المدهش أن لا يُعد الابتداء من «وضع أولي من نوع ما» (ص. 25) وظيفة، مع أنه «برغم ذلك عنصر مورفولوجي هام».

(المصدر السابق). ما هو؟ إنه تحديدا ذلك الذي به يُفتتح السرد. هذا الافتتاح الذي يتفق مع ما يدعوه أرسطو «البداية»، لا يمكن أن يُعرّف إلا تعريفا غائيا، ضمن علاقته بالحبكة منظورا إليها ككل. هذا هو السبب في أن بروب لا يدرجه ضمن إحصائه للوظائف المتولدة عن مبدأ صارم يتعلق بالتقطيع الخطي.

يمكن أن نلاحظ بعدها أن الوظائف السبع الأولى، كما وردت آنفا، تُعَرِّف كلاً على انفراد بوصفها تشكل مجموعة فرعية، «**القسم التمهيدي** من الحكاية». (ص. 42، التأكيد منه). تقدم هذه الوظائف، عند النظر إليها كمجموعة، النذالة أو ما يكافئها، الفقدان. إن هذه الوظيفة الجديدة أكثر من مجرد وظيفة إضافية أخرى، «ما دامت الحركة الفعلية للحكاية تتخلق بوساطتها». (المصدر السابق). إنها تتفق على نحو دقيق مع ما أسماه أرسطو تعقيد الحبكة (desis) الباحث عن حل العقدة (lusis). «لذلك يمكن اعتبار الوظائف السبع الاولى القسم التمهيدي من الحكاية، بينما يبدأ تعقيد [الحبكة] بوساطة فعل النذالة». (ص. 31).

بذلك تكون النذالة (أو الفقدان)، في هذا المجال، النقطة المحورية في الحبكة منظورا إليها ككل. ويوحي العدد الكبير من أصناف النذالة ـ يورد بروب تسعة عشر! ـ أن الدرجة العالية من التجريد هنا لا تعتمد كثيرا على الاتساع التوليدي، وهو هنا أرحب مما هو في الوظائف الأخرى، بقدر ما تعتمد على هذا الوضع الأساسي للوظيفة عند انعطافة الحبكة. وجدير بالملاحظة في هذا الباب أن بروب لا يقترح مصطلحا توليديا يستوعب النذالة أو الفقدان. ما يشتركان فيه أنهما يؤديان إلى ظهور تقصٍ. إن كلا من النذالة والفقدان يمتلكان الوظيفة ذاتها بالنسبة لهذا التقصي: «في الحالة الأولى يتخلق فقدان من الخارج؛ في الثانية يُدرك من الداخل ... ويمكن مقارنة هذا الفقدان بالصفر، الذي يمثل في سلسلة الأرقام قيمة متناهية» (ص. 35). (يعني هذا أن علينا استبعاد التفكير في «الحالة الفارغة» التي أوردها كلود

ليفي ـ ستروس في مقاله المعروف «مدخل إلى عمل مارسيل موس» (Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss). تمثل النذالة (أو الفقدان) بطريقتها الخاصة بداية (ص. 34)، وهي تحديدا تتعلق بالتقصي. وليس هذا الطلب إن توخينا الدقة واحدا من سائر الوظائف، إنه يخلق بالأحرى ما وُصف آنفا بـ «الحركة الفعلية» للحكاية. ولا تغيب فكرة التقصي هذه فيما بعد أبدا. يتمادى بروب إلى الحد الذي يعزو فيه القوة على تعقيد الفعل، وهي المنسوبة فعلا إلى النذالة، إلى مجموعة الوظائف الفرعية من الثامنة حتى الحادية عشرة. ويسجل ملاحظة تفيد أن عناصر هذه المجموعة الفرعية «تمثل التعقيد. يتطور فيما بعد مسار الفعل». (المصدر السابق). وهكذا تشهد هذه الإفادة منه على الصلة بين التعقيد والتقصي في الوشائج القائمة بين الوظائف. المجموعة الفرعية التالية (11 ـ 14) (من اختبار قدرات البطل إلى استحواذه على موضوع سحري) تضفي الحركية على امتلاكه وسيلة تساعد على إصلاح الخطأ الابتدائي. للوظيفة الأولى قيمة تمهيدية، وللأخيرة قيمة الإنجاز، وهنالك صلات عديدة تجمع بينهما، كما يوضح الرسم البياني الذي يقدمه بروب (ص. 47)، وهو يستبق الجهود التجميعية لنموذج غريماس الأول.

الوظائف اللاحقة، التي تتراوح بين انتقال في المكان وانتصار على المعتدي (15 ـ 18)، تشكل هي الأخرى مجموعة فرعية، لأنها تقود إلى تصفية سوء الطالع أو الفقدان الابتدائي (19). ويقول بروب عن هذه الوظيفة إنها «تشكل ثنائيا» مع سوء الطالع أو الفقدان. «ويبلغ السرد ذروته في هذه الوظيفة». (ص. 53). هذا هو السبب في أنه لا يرمز إلى عودة البطل (20) بحرف، بل بسهم متجه إلى الأسفل (↓) يتوافق مع الانطلاق المرموز له بـ (↑). لا طريقة تفوق هذه في إبراز هيمنة مبدأ الوحدة الغائية على مبدأ التقطيع والتتابع البسيط للوظائف. وبالمثل، فإن الوظائف اللاحقة (20 ـ 26) لا تعمل إلا على تأخير حل العقدة عبر إدخالها لمخاطر جديدة، وكفاحات جديدة، وعون جديد يشير إليها تدّخل بطل زائف وتنكب البطل الحقيقي

لمهمة صعبة. تكرر هذه الشخصيات نموذج سوء الطالع، التعقيد، حل العقدة. أما بالنسبة للوظائف الأخيرة ـ التعرف على البطل (27)، وفضح البطل الزائف ومعاقبته (30)، وعرس البطل (31) ـ فهي تشكل مجموعة فرعية أخيرة تلعب دور الخاتمة بالنسبة للحبكة إجمالا وبالنسبة للتعقيد: «عند هذه النقطة تصل الحكاية إلى خاتمة». (ص. 64). لكن ما الذي يجعل الانتهاء بهذه الطريقة أمرا ضروريا؟ من المهم ملاحظة أن بروب يتكلم هنا عن «الضرورة المنطقية والفنية» لتشخيص وشائج الربط في التتابع. ومع ذلك، فإن «الخطة» التي تتكون من تتابع خطي من إحدى وثلاثين وظيفة ستلعب بفضل هذه الضرورة المزدوجة دور «وحدة القياس لحكايات بعينها» (ص. 65)[15]. ولكن ما الذي يضفي مثل هذه الوحدة على التتابع؟

يكمن جزء من الإجابة في الدور الذي تلعبه الشخصيات في تركيب الفعل. يميز بروب سبع فئات منها: النذل، والواهب (أو المزَوِّد)، والمساعد، والشخص المطلوب، والمُرسِل، والبطل، والبطل الزائف. ونحن نتذكر أنه بدأ بفصل الشخصيات عن الوظائف لكي يعرّف الحكاية الخرافية بصيغ تتابع هذه الوظائف فقط. ولكن، لا يمكن تعريف وظيفة ما لم تنسب إلى شخصية. والسبب في هذا أن المصطلحات الجوهرية التي تعرّف الوظيفة (المنع، سوء الطالع، وما إلى ذلك) تعيدنا إلى أفعال نحوية حركية تستلزم دائما فاعلا ما[16]. فضلا عن ذلك، فإن الطريقة التي تُربط بها هذه الشخصيات بالوظائف تمضي في اتجاه مضاد للتقطيع الذي يحكم التمييز بين الوظائف. ترتبط الشخصيات بمجموعات من الوظائف التي تشكّل ميادين الفعل بالنسبة لمن يؤدي كل واحد منها. يضفي مفهوم ميادين الفعل هذا مبدأ تركيبيا جديدا على توزيع الوظائف: «تقترن العديد من الوظائف معا في ميادين معينة. وهذه الميادين تتفق بدورها مع من يؤدي كل واحد منها. إنها ميادين فعل» (ص. 79). «يمكن أن يتوفر حل لمشكلة توزيع الوظائف على مستوى المشكلة المتعلق بتوزيع ميادين الفعل بين الشخصيات» (ص. 80).

هنالك ثلاثة احتمالات: إما أن يتفق مجال فعل ما اتفاقا دقيقا مع شخصية ما (الواهب يرسل البطل)، وإما أن تشغل شخصية واحدة ميادين فعل متعددة (ثلاثة للنذل، اثنان للواهب، خمسة للمساعد، ستة للشخص المطلوب، أربعة للبطل، ثلاثة للبطل الزائف)، وإما أن يقسم ميدان فعل مفرد بين عدة شخصيات (كأن يفعّل الانطلاق في رحلة التقصي البطل والبطل الزائف).

من هنا فإن الشخصيات هي التي تتوسط في التقصي في الحالة التي يعاني فيها البطل من فعل النذل في أثناء تزايد كثافة الحبكة، أو التي يوافق فيها على تولي مهمة التصدي للنذالة أو سد فراغ الفقدان، أو التي يزود فيها الواهب البطل بالوسيلة لإصلاح الخطأ الذي وقع؛ في كل واحدة من هذه الحالات تهيمن الشخصيات على وحدة المجموعة الفرعية للوظائف، تلك الوحدة التي تسمح للفعل أن يزداد تعقيدا والتقصي أن يتطور أكثر. ولكن ألا يصح لنا أن نسأل في هذا الشأن إن لم يكن كل حبك في الواقع ناشئا عن التوليد التبادلي لتطور الشخصية وتطور القصة[17]. وهذا هو ما يجعل من غير المدهش إقدام بروب على تسمية عناصر أخرى، عدا الوظائف والشخصيات، تجمع أطراف الحكاية معا، مثل الدوافع وطريقة تقديم الشخصيات بصفاتهم وملحقاتهم. «لا تعرّف هذه الفئات الخمس من العناصر تكوين حكاية ما فقط، ولكن الحكاية إجمالا» (ص. 96). ولكن أليست وظيفة الحبك المشتقة من تعريف أرسطو للحبكة، هي التي تجمع هذه العناصر المتنوعة معا، كما هو شأن الأمثلة الأكثر تعقيدا التي زودتنا بها الكتابة التاريخية؟

يطبق بروب اعتباراته الأخيرة على «الحكاية إجمالا» (ص ص. 92 ـ 117). وهو ما يؤكد التنافس الذي تابعناه حتى الآن طوال هذا العمل بين مفهومين للنظام وضعتهما تحت مظلة غوتة ولينايوس على التوالي. الحكاية سلسلة (أو كما يسميها بروب أيضا، خطة) وتتابع في آن واحد. سلسلة: «الحكاية الخرافية قصة مبنية على التناوب المنتظم للوظائف المذكورة آنفا

بأشكال متنوعة، يغيب بعضها عن قصص بعينها ويتكرر في أخرى». (ص. 99). تتابع: «يمكن تعريف الحكاية مورفولوجياً بأنها أي تطور ينطلق من نذالة (أ) أو فقدان (أَ)، ليؤدي عبر وظائف وسطية إلى الزواج (ز)، أو إلى وظائف أخرى تؤدي إلى حل العقدة ... ونطلق على هذا النوع من التطور مصطلح حركة (xod). كل فعل نذالة جديد، كل فقدان جديد يخلق حركة جديدة. ويمكن أن تكون لحكاية واحدة حركات متعددة، ولا بد للمرء عند تحليل نص ما أن يقرر أولا عدد الحركات التي يتكون منها». (ص. 92)[18]. ما أراه أن وحدة الحكاية (الحركة) هذه، والتي تولد نظاما تجميعيا جديدا، لا ينتجها التقطيع إلى وظائف، بل هي تسبقه[19]. إنها تشكل الدليل الغائي لتوزيع الوظائف على طول الخط التتابعي، وتهيمن على مجموعات فرعية من مثل المقطع التمهيدي، والتعقيد، وحل العقدة. وتكتسب المقاطع المنفصلة في التتابع، عندما تقرن بهذا الدافع المفرد، دوري الانقلاب والتعرف في الحبكة المأساوية. أي أنها، باختصار، تكوّن «وسط» الحبكة. وبهذا لا يكون الزمن السردي هو ذلك التعاقب البسيط للمقاطع المتخارجة، بل هو المدة الواقعة بين بداية ونهاية.

ما أقوله في هذا العرض النقدي لا يعني استنتاجي أن حكاية بروب النموذجية البدئية تتطابق مع ما دأبت على تسميته حبكة. ليس النموذج البدئي الذي يعيد بروب تشكيله حكاية يرويها شخص لآخر. إنها نتاج نمط معين من العقلانية التحليلية. إن عمليات التجزئة إلى وظائف، والتعريف التوليدي لهذه الوظائف، ووضعها على طول محور واحد في تعاقبٍ عملياتٌ تحوّل موضوعا ثقافيا ابتدائيا إلى موضوع علمي. ويزداد هذا التحول وضوحا ما أن تفسح إعادة الكتابة الجبرية(*) كل الوظائف، عبر تجنب أية بقية من أسماء معارة من اللغة العادية، تفسح المجال لتتابع محض من إحدى وثلاثين علامة

(*) نسبة إلى علم الجبر ـ المترجم.

موضوعة جنبا إلى جنب. ويكف هذا التتابع حتى عن تمثيل حكاية نموذجية بدئية لأنه لم يعد حكاية. إنه تتابع، أي المسار الخطي لـ «حركة».

وختاماً لا يمكن للعقلانية التي تنتج هذا التتابع، على أساس تجزئة الموضوع الثقافي الابتدائي، أن تحل محل الفهم السردي المتأصل في إنتاج الحكاية واستقبالها، لأنها تستمر في الامتياح من هذا الفهم في تكوين نفسها. لن يقدّر لعملية تقطيع أو صف للوظائف في تتابع أن تمارس فعلها دون إحالة إلى الحبكة بوصفها وحدة دينامية، وإلى الحبك بوصفه عملية هيكلة. ويبدو لي أن مقاومة مفهوم عضوي وغائي للنظام، على وفق أسلوب غوته، لمفهوم تصنيفي وميكانيكي بين الوظائف، على وفق أسلوب لينايوس، كما بيّنت، ليس إلا علامة واحدة على هذه الإحالة غير المباشرة إلى الحبكة. لذلك نستطيع، بالرغم من القطيعة الأبستمولوجية التي قامت بها العقلانية السردية، أن نجد بينها وبين الفهم السردي قرابة غير مباشرة تشبه تلك التي أظهرتها في القسم الثاني من هذا الكتاب بين عقلانية الكتابة التاريخية والفهم السردي[20].

## نحو منطق للسرد

يمكن لنا أن نتقدم خطوة أخرى على الطرّيق المؤدي إلى إضفاء المنطق وإزالة التعاقب الزمني بأن نجعل الشخصيات نقطة البداية بدلا من الأفعال، وبأن نقوم بصياغة شكلية مناسبة للأدوار التي تتولاها الشخصيات في أي سرد. عندها يصبح بالإمكان تصور منطق للسرد، وهو يبدأ بجَرد نظامي للأدوار السردية الرئيسة الممكنة، أي تلك القابلة لأن تتولاها شخصية ما في سردٍ أيا كان. وهذا هو ما حاول كلود بريمون أن يفعله في كتابه «منطق الحكاية»[21]. بالنسبة لنا سينصب اهتمامنا على السؤال عن المكانة المعطاة للحبكة وزمنيتها في منطق سردٍ يستند على خيار مضاد لخيار بروب.

في الواقع، يبدأ الطموح المنطقي للنموذج الذي يقترحه بريمون من تأمل نقدي في عمل بروب.

يعلن بريمون من حيث الأساس ارتيابه من الطريقة التي اتبعها بروب في ربط الوظائف في ما بينها في نموذجه. ويرى أن الترابط المتحقق قد أنجز بطريقة صارمة وميكانيكية وقسرية ناجمة عن الإخفاق في إعطاء فسحة للبدائل والخيارات (ص ص. 18 ـ 19). يفسر هذا القيد السبب في أن مخطط بروب لا ينطبق إلا على الحكاية الخرافية الروسية، والتي لا تعدو ذلك التتابع من إحدى وثلاثين وظيفة متماهية. ينحصر نموذج بروب في المصادقة على الخيارات الثقافية التي شكّلت الحكاية الخرافية الروسية بوصفها أحد الأجناس في «سرد القصص». لكن إنجاز القصد الشكلي من النموذج يستوجب إعادة فتح البدائل التي أغلقها التتابع أحادي المسار للحكاية الخرافية الروسية واستبدال خارطة تبيّن خطوطا محتملة عديدة بمساره الخطي.

ولكن كيف نتمكن من إعادة فتح الخيارات المغلقة؟ يقول بريمون إن ذلك يتحقق بإعادة النظر في الضرورة الغائية الراجعة من النهاية نحو البداية؛ فالحكاية لكي تعاقِبَ الوغد تجعله يرتكب النذالة. لكن هذه الضرورة الارتدادية الخاصة بقانون زمنيةٍ غائية يحجب عنا، لنقل، البدائل التي يمكن لقراءة تنطلق إلى أمام، بالاتجاه المعاكس، أن تواجهه؛ فالكفاح يقود إما إلى النصر وإما إلى الهزيمة، لكن النموذج الغائي لا يدرك إلا الكفاحات الظافرة (ص ص. 31 ـ 32). «تضمين النصر الكفاح أمر منطقي، تضمين الكفاح النصر قولبة ثقافية». (ص. 25).

إذا شئنا التحرر من سجن سلسلة بروب التي تنتمي إلى نمط الحبكة، علينا تبنّي ما يسميه بريمون «التتابع الأولي» بصفته وحدة أساسية. وهو أقصر من تتابع بروب، لكنه أطول من الوظيفة. حين نروي أي شيء على الإطلاق، هنالك شرط ضروري وكاف أيضا هو أن يمضي الفعل المروي بثلاث مراحل: حالة تفتح إمكانية ما، ثم تحقّق تلك الإمكانية، ونهاية هذا الفعل. تفتح كل واحدة من هذه اللحظات اختيارا لبديل (ص. 131):

احتمال
- مرور إلى الفعل
  - إكمال
  - لا إكمال
- لا مرور إلى الفعل

تلائم هذه السلسلة من الخيارات الثنائية الطبيعة المزدوجة لضرورة تتجه نحو الخلف، وتصادفية تتجه نحو الأمام.

ما أن يتم اختيار التتابع الأولي بوصفه الوحدة السردية حتى تصبح المشكلة العبور من هذه التتابعات الأولية إلى التتابعات المعقدة. هنا تنتهي الضرورة المنطقية وينشأ الإلزام «بأن تعاد حركيّتها وتنوعها الأقصى إلى تراكيب ثابتة تمثل مادة الحكاية الخرافية الروسية». (ص. 30)[22].

يبقى مطلوبا أن نصوغ فكرة «الدور» قبل أن نتمكن من جمع الذخيرة الواسعة من الأدوار الممكنة، التي ستحل محل التخطيطية التتابعية المحدودة التي قدّمها بروب، وهي نوع من الحبكة. تنطلق إعادة الصياغة هذه من تأمل في فكرة «الوظيفة» نفسها، التي مثّلت المصطلح المحوري في تحليل بروب. ونحن نتذكر أطروحة بروب الابتدائية الأساسية القائلة إن الوظائف تُعرّف من دون أخذ شخصيات الفعل بالحسبان، وبالتالي مجردة عن فاعل محدد أو متأثر سلبي. ولكن، كما يقول بريمون، لا يمكن الفصل بين الفعل والشخص الذي يخضع لتأثيره أو يقوم بإنجازه. وهو يقدم حجتين دفاعا عن هذا التأكيد. تعبّر وظيفة ما عن مصلحة أو مبادرة تحرّك متأثرا بها أو فاعلا لها. كما تقوم وشائج تربط بين عدة وظائف عندما يتعلق التتابع بقصة شخصية واحدة. لذلك ثمة ضرورة إلى ضم فاعلٍ/شخص إلى محمول/عملية عبر مصطلح مفرد هو الدور. بهذا يعرّف بريمون الدور كما يلي: «هو أن يُعزى محمول/عملية متحول أو في طور الوقوع أو أُنجز إلى فاعل/شخص». (ص. 134). وهكذا نرى أن التتابع الابتدائي يندمج في الدور عبر

توسط من المحمول/العملية. إن إعادة النظر التي يجريها بريمون على نموذج بروب تشمله برمته. فهو يضع مفهوم «تتابع الأفعال» محل «تنظيم الأدوار». (ص. 133).

هنا يبدأ منطق السرد بالمعنى الدقيق لكلمة منطق. إنه يتألف من «المسح النظامي **للأدوار السردية الرئيسة**» (ص. 134). وهو جرد نظامي بمعنيين. الأول، لأنه يساعد على نشوء أدوار تزداد تعقيدا، إما من خلال تحديدها أو تعييناتها المتعاقبة، التي يحتاج تمثيلها الألسني إلى اعتماد متزايد على الشكل المنطّوق للخطاب. ثانيا، لأنه يساعد على نشوء مجاميع من الأدوار من خلال الربط بينها، وهو ما يتخذ في الغالب شكلا ثنائيا.

تضع الثنائية الأولى نمطين من الأدوار في علاقة ضدية: المتأثرين المتلقين الذين يقع عليهم تأثير عمليات تحوير في وضعهم أو الإبقاء عليه كما هو، ويلازمهم الفاعلون الذين يستهلّون هذه العمليات (انظر ص. 145). ومن الجدير بالملاحظة أنه يبدأ بالمتأثرين، على أساس أنهم الأبسط، فيعرّفهم كما يلي: «سنعرّف كل من يقدمه السرد على أنه يقع، بشكل أو بآخر، تحت تأثير مسار الأحداث المروية بأنه يؤدي دور المتلقي المتأثر». (ص. 139). ليست الأدوار التي تنتمي إلى فئة المتأثرين هي الأبسط فقط لكنها أيضا الأكثر عددا، لأن هنالك إمكانية لتحوير المسند إليه بطرق أخرى عدا المبادرة التي تصدر عن فاعل ما (انظر ص ص. 174 ـ 175)[23].

هنالك تفريع آخر يسمَح لنا بالتمييز بين نوعين من أدوار المتأثرين المتلقين اعتمادا على الطريقة التي يتأثرون بها. لدينا من جهة، تلك التأثيرات التي تترك أثرها على الوعي الذاتي للمسند إليه بمصيره. وهي تتضمن «المعلومة» (التي تتحكم في سلسلة: إخفاء، تفنيد، تأكيد)، ،«المشاعر» (رضا أو سخط، وهي تتحكم، عبر إضافة المتغير الزمني، بالأمل والخوف). من جهة أخرى، ثمة أفعال تترك أثراً موضوعياً في مصير المتأثرين إما عن

طريق تحويره (تحسينه أو إفساده)، وإما عن طريق إبقائه كما هو (حمايته أو إحباطه).

بالنسبة للفاعلين، يكرر نظام التسمية الخاص بهم جزئيا ما وجدناه لدى المتلقين المتأثرين: تحويرا أو إبقاء، تحسينا أو إفسادا، حماية أو إحباطا. لكن هنالك سلسلة من أنماط الفاعلين المحددين تربطها صلة وثيقة بفكرة التأثير على المتأثرين. ودراسة بريمون لهذه المجموعة تُعد بالتأكيد واحدة من المساهمات المهمة لـ «منطق الحكاية» (انظر ص ص. 242 ـ 281). في حالة المتأثر، هنالك تأثير يتجه نحو الفاعل النهائي وينتزع منه رد فعل ما. الإقناع أو الإثناء، على سبيل المثال، يعملان على مستوى المعلومة المتصلة بما يتحتم فعله، أو الوسيلة المطلوب استخدامها، أو العقبات الواجب تجاوزها، فضلا عن المشاعر التي يستطيع المؤثر أن يستثيرها أو يكبحها. إذا أضفنا إلى ما سبق أن المعلومة أو الدافع يمكن أن تستند على أساس متين أو كذبة، عندها نتوصل إلى أدوار في غاية الأهمية تتركز حول فكرة الفخ التي تضفي على المؤثر صفة المضلِل أو المخادع، المرائي أو الناصح غير الأمين.

تغني هذه الثنائية الثانية مفهوم «الدور» بطرق شتى. كما أنها تزج بهذا المفهوم، في المقام الأول، في حقل «التقييمات» بوساطة مفاهيم التحسين أو الإفساد، الحماية أو الإحباط. وبهذه الطريقة يجد الفاعل والمتأثر أنهما رُقّيا إلى مرتبة الأشخاص. ما وراء هذا، تصل ذاتية قادرة على تفسير المعلومة والتأثر بها حقلا جديدا، هو حقل «التأثيرات». وأخيرا، ينشأ دور فاعلٍ قادرٍ على المبادرة من حقلٍ جديدٍ هو حقل «الأفعال» بالمعنى القوي للمصطلح.

يُستكمل هذا الجرد بإضافة مفاهيم الاحترام والازدراء، جنبا إلى جنب، من جهة المتأثر، إلى الأدوار الجديدة للمنتفع من الاحترام وضحية الازدراء؛ ومن جهة الفاعل، إلى الأدوار المتعلقة بتوزيع المكافآت والعقوبات. لذلك ينفتح حقل جديد أمام ممارسة الأدوار، يضاف إلى حقل التقييمات والتأثيرات والأفعال؛ هو حقل «الثواب والعقاب».

هذه إجمالا هي التخطيطية التي تقف خلف المسح الهادف إلى تعريف الأدوار السردية الرئيسة. وهو مسح يكافيء نظام تسمية أو تصنيفٍ يجمع الأدوار. بهذا المعنى يفي مشروع بريمون بوعده. فهو لا يقدم جدولا بالحبكات، كما يفعل نورثرب فراي، بل جدولاً بالمراكز الممكنة التي تشغلها شخصيات محتملة في مرويات محتملة. بهذا المعنى يكّون هذا المسح بالفعل «منطقا».

السؤال الذي يطرح نفسه في نهاية هذا العرض المختصر لـ «منطق الحكاية» هو إن كان لمنطق الأدوار حظ أوفر من حظ مورفولوجيا الوظائف في إنجاز صياغة شكلية لمفهوم السرد على مستوى عقلانية تعلو على الفهم السردي، دون أن يستعير من مفهوم الحبكة، على نحو ضمني إلى هذا الحد أو ذاك، الملامح التي تضمن صيانة الطبيعة السردية حصرا لمثل هذا المنطق.

يحقق منطق الأدوار عند مقارنته مع مورفولوجيا بروب للحكاية الخرافية دون شك درجة أعلى من الشكلانية المجردة. فبينما قيّد بروب نفسه بتخطيطية نوع واحد من الحبكة، هو ذلك المختص بالحكاية الخرافية الروسية، فإن مما يُحتسب لبريمون حقيقة أن نظام التسمية الذي يطرحه يمكن أن يطبق على الأدوار في كل أنواع الرسالة السردية، بما فيها السرد التاريخي (قارن، ص. 7). لقد اتخذ حقلا لبحثه المرويات الممكنة. فضلا عن ذلك فإن جدوله الخاص بالأدوار السردية يباشر إزالة التعاقب الزمني عن السرد فيكتمل مسعاه بقدر مايساوي نظام تسمية الأدوار تعبئةَ الجدول التبادلي بالأدوار الرئيسة التي يمكن أن تناط بأية شخصية في السرد. يحق لمشروع بريمون ادعاء عنوانين: شكلنة أكمل، وإزالة أكمل للتعاقب الزمني.

ولكن، لنا أن نتساءل ألا يحرم غياب أي اعتبار توزيعي في مسح الأدوار الدور من صفته السردية بالمعنى الضيق للكلمة؟ في الواقع، يفتقر مفهوما الدور ونظام تسمية الأدوار بوصفهما كذلك إلى أية صفة سردية، ولن يتحقق لهما ذلك إلا بوساطة الإحالة الضمنية إلى مواقعهما في سرد ما، وهو

ما لا يظهر بوصفه موضوعا مستقلا. إن غياب مكان منطق الأدوار داخل الحبكة يبقيه نتاجا لعلم دلالة الفعل السابق لمنطق السرد.

لكي أجعل هذا الجدال أكثر دقة سأتتبع ترتيب العرض المستخدم آنفا. نتذكر أن مفهوم الدور قد سبقه مفهوم «تتابع ابتدائي»، وهو يقابل المراحل الثلاث التي قد يجتازها أي فعل، من الاحتمال إلى الحدوث وإلى النجاح. وأنا أوافق على أن هذا التتابع يوفر فعلا، عن طريق البدائل والخيارات التي يفتحها، أحد شروط السردية الذي يغيب عن نموذج بروب. لكن شرطاً للسردية لا يساوي مكوناً سردياً. إنه لا يكون كذلك إلا إذا اقتفت حبكة ما خط سيرٍ مكوّناً من كل الخيارات بين الفروع البديلة المتعاقبة. وبريمون على حق حين يقول إن «العملية التي يتولاها التتابع الابتدائي ليست دون شكل. إن لها بالفعل بنيتها الخاصة، التي هي بنية المتجه vector». (ص. 33). ولكن أليست هذه «الاتجاهية» التي تفرض نفسها على راو «يتعلق بها لخلق المحتوى الابتدائي لسرده» (المصدر السابق) مستعارةً من الحبكة التي تحوّل الشروط المنطقية لـ «خلق شيء ما» إلى منطق السرد المتحقق؟ ألا يوجد إسقاط لسلسلة الخيارات على منطق الفعل بوساطة من تنفيذ السرد؟

صحيح أن بريمون يكمل فكرة التتابع الابتدائي هذه بفكرة السلسلة المعقدة، ولكن تحت أية شروط تخلق هذه السلاسل سردا؟ إن تخصيص تتابع ما بوساطة تتابع آخر، كما في حالة التطويق، لا يعني بعدُ خلق سرد، بل بالأحرى جدول لمنطق الفعل، كما في النظرية التحليلية للفعل[24].إن خلق سرد ما، أي قيادة حالة وشخصيات على نحو ملموس من بداية ما إلى نهاية ما، يقتضي توّسط ما يُنظر إليه هنا على أنه نموذج بدئي ثقافي بسيط (بريمون، ص.35)، وما ذاك إلا الحبكة. يعني خلق الحبكة استخلاص «شكل جيد» على مستوى التتابع وعلى مستوى التصور في آن واحد[25].والسرد كما أراه يضيف إلى فعل أي شيء قيودا تكميلية تختلف عن تلك الخاصة بمنطق المرويات الممكنة. أو إن شئنا التعبير عن هذا بطريقة

أخرى، يبقى منطق الوحدات السردية الممكنة منطق فعل لا غير. إن عليه لكي يصبح منطق سرد أن يلتفت إلى التصورات الثقافية المعترف بها، إلى تلك التخطيطية الخاصة بالسرد التي تشكلها أنماط الحبكة المتوارثة عبر التقليد. ولن يصبح فعل شيء ما قابلا للرواية إلا عبر هذه التخطيطية. إنها وظيفة الحبكة أن تنعطف بمنطق الأفعال الممكنة نحو منطق المرويات المحتملة.

تؤثر هذه الشكوك حول المكانة السردية حصرا للتتابع الابتدائي والسلسلة المعقدة في فكرة الدور السردي نفسها، التي يقارنها بريمون مع «التقرير السردي» الذي طرحه تودوروف[26]. من المناسب هنا استذكار ما قاله آرثر دانتو عن الجمل السردية مرة أخرى. لكي نحصل على جملة سردية لابد من وجود ذِكْرٍ لحدثين، أحدهما يشار إليه والآخر يوفر الوصف الذي بصيغته يُنظر إلى الحدث الأول. من هنا فإن الدور لا يكون سرديا إلا ضمن حبكة ما. إن ربط فعل بفاعل هو أكثر الوقائع عمومية في علم دلالة الفعل، لكنه لا يتصل بنظرية السرد إلا بقدر ما يكيّف علم دلالة الفعل هذه النظرية بوضوح.

أما بالنسبة للمسح النظامي للأدوار الرئيسة، فإن علاقته بنظرية السرد لا تصح إلا بقدر ما تكون الأدوار، بكلمات بريمون نفسه، المسجلة في القائمة على هذا النحو، من النوع «الذي يظهر ليس في السرد فحسب، ولكن بوساطة السرد ومن أجل السرد، بمعنى أن ظهور دور أو كبحه في لحظة ما من السرد، أمر متروك دائما إلى تدبّر الراوي، الذي يختار إما الصمت وإما الكلام .**من أجل السرد**؛ بمعنى أن تعريف الأدوار يعمل في السرد، كما أراد بروب، «من زاوية أهميته لمسار الفعل». (ص. 134، التأكيد منه). ليس من طريقة أفضل من هذه لتأكيد العلاقة الدائرية بين الدور والحبكة. ولكن لسوء الحظ، لا يلتفت المسح النظامي للأدوار الرئيسة إليها، كما إنه يعجز عن أن يحل محلها[27]. ما هو مُفتَقَدٌ «تركيب الأدوار في الحبكة» (ص. 322) وهو ما يكتفي بريمون بالإشارة إلى مكانه الفارغ. الواقع، إن هذه التركيبة لا

يوفّرها منطق السرد مفهوماً على أنه مجموعة مفردات المعجم والتركيب النحوي للأدوار، أي على أنه نحوٌ. لا تكمن تركيبة الأدوار التي تتضمنها الحبكة في نهاية نظام اقترانات للأدوار. الحبكة حركة. والأدوار أماكن، أو مواضع تُشغل في سياق الفعل. إن معرفة كل الأماكن القابلة لأن يتم تولّيها ـ أي معرفة كل الأدوار ـ لا يرقى إلى معرفة أية حبكة على الإطلاق. مهما تشعب نظام التسمية فإنه لن يخلق قصة. لابد من تفعيل التعاقب الزمني، والتصور، والحبكة، والفكرة أيضا. إن هذه العملية كما لاحظ لويس مِنك، هي فعل إصدار حكم صادرٍ عن فعل «إدراك معاً». أو إن شئنا التعبير عنه بطريقة أخرى، تنبع الحبكة من ممارسة السرد، وبذلك فإنها تنشأ من تداولية الكلام، لا من نحو اللغة Langue. وهذه التداولية يفترضها مسبقا إطار نحوّ الأدوار، إلا إن إنتاجها داخله أمر متعذر[28].

ينتج عن هذا الطمس للعلاقة بين الدور والحبكة أن «الضرورات المفهومية المحايثة في تطور الأدوار» (ص. 133) تنبع من علم دلالة الفعل ومنطقه أكثر منها من منطق حقيقي للسرد. وكما رأينا، فإن الإثراء المتزايد لجدول الأدوار، عبر تفاعل التخصيصات والارتباطات التي تعْبِر تباعا من حقل التقييمات إلى حقل التأثيرات، ثم إلى حقل المبادرات، لتنتهي إلى حقل الثواب والعقاب، يُقَّدم ببساطة تحت مظلة علم دلالة الفعل المستعار من اللغة العادية[29]. لكن طمس العلاقة بين الدور والحبكة لا يذهب إلى حد إلغائها. أليس توافق الأدوار مع الحبك الخاص بها هو ما يوّجه سراً ترتيب نظام الأدوار على شكل حقول متلاحقة يمكن أن تدخل فيها؟ أليست الممارسة السردية الناشطة في الحبك هي التي تجنّد، إن صح القول، بوساطة علم دلالة الفعل، المحمولات القادرة على تعريف الأدوار السردية بسبب قدرتها على إدخال بنى الفعل الإنساني في مملكة السرد؟

إذا صحت هذه الفرضية فإن معجم الأدوار السردية لا يشكل نظاما سابقا على كل حبك أويعلو عليه. ليست الحبكة نتاج خواص تجميعية

للنظام، وإنما هي المبدأ الانتخابي الذي يرسم الفرق بين نظريتي الفعل والسرد.

## سيمياء غريماس السردية

سبق السيمياء السردية لـ أ. ج. غريماس، التي نجدها في كتابيه «في المعنى» Du sens و«موباسان» Maupassant، جهد ابتدائي لتشكيل النموذج في كتابه «علم الدلالة البنيوي»، الذي نشر لأول مرة عام 1966[30]. وفيه نستطيع أن نرى بالفعل طموحه إلى تكوين نموذج لاتعاقبي صارم، إلى جانب محاولته اشتقاق جوانب السرد التعاقبية العصية على الاختزال، كما نرويها أو نتلقاها، بوساطة تقديمه لقواعد تحويل مناسبة. وهذا الطموح هو الذي يحكم قراره الاستراتيجي الأول، أي خياره بأن يبدأ، لا كما فعل بروب من وظائف أو مقاطع أفعال مشكلنة، وهي التي تلتزم كما رأينا نظاما تتابعيا، ولكن بالقائمين بالفعل، الذين يسمّون «الفاعلين» تمييزا لهم عن الشخصيات التي تجسد أدوارهم. ولهذا الخيار ميزة مزدوجة. لقد رأينا في عمل بروب أن قائمة الفاعلين أقصر من قائمة الوظائف، لنتذكر أن تعريف الحكاية الخرافية الروسية يذهب إلى أنها سرد له سبع شخصيات. فضلا عن ذلك، فإن التفاعل بين الفاعلين يستجيب مباشرة إلى تمثيل تبادلي، لا توزيعي.

سأناقش فيما بعد كيف أن هذا النموذج الفاعلي قد تجذّر وازداد ثراء بفعل الصياغات السيميائية السردية اللاحقة. إلا أن هذا النموذج، حتى في مرحلته الابتدائية، يكشف لنا الصعوبات الرئيسة التي تواجه أي نموذج لا تعاقبي يهدف إلى تناول الزمن السردي.

أول ما يُقصد للنموذج الفاعلي القيام به تقعيد مسح الأدوار الفاعلية، التي قد تبدو قائمتها محكومة بالمصادفة، على أساس خواص كلية تميّز الفعل البشري. إذا تعذر علينا الاستمرار في تقديم وصف جامع مانع للامكانات الاقترانية للفعل الإنساني على المستوى السطحي، فإن علينا أن

نجد مبدأ تكوّنها العميق في الخطاب نفسه. وهنا يتبع غريماس اقتراحا من اللغوي الفرنسي لوسيان تيزنيير Tesnières مفاده أن أبسط جملة هي بالفعل دراما مصغرة تنطوي على عملية وفاعلين وظروف. تؤدي هذه المكونات التركيبية الثلاثة إلى نشوء ثلاثة أصناف لغوية هي الأفعال النحوية، والأسماء (المشاركون في العملية)، والظروف النحوية. إن هذه البينة الأساسية تجعل من الجملة «مشهداً يقدمه الإنسان المتكلم لنفسه». يتوفر نموذج تيزنيير على الكثير من المزايا. فهو أولا متجذّر في بنية اللغة. ثم أنه يوفر استقرارا مردّه إلى الديمومة التي يتمتع بها توزيع الأدوار على المكونات التركيبية. وأخيرا، فهو يقدم ذلك الضرب من رسم الحدود والإغلاق الذي يتفق مع البحث النظامي اتفاقا عاليا. لذلك فإن هنالك إغراء قويا بسحب التركيب النحوي الأولي للجملة هذا وتطبيقه على تركيب الخطاب، وهو ما يتحقق بفضل مسلمّة التشاكل بين اللغة والأدب التي أشرنا إليها آنفا.

لكن ما يفضح عجز النموذج الفاعلي عن الإيفاء بالمستلزمات النظامية للبنيوية إيفاء تاما هو حقيقة أن سحب التركيب النحوي للجملة على تركيب نحوّ الخطاب يتطلب عمليةَ مسحٍ للأدوار استمدها محللون سابقون من مجموعات متنوعة ومعطاة تجريبيا؛ حكايات بروب الخرافية، والحالات مئتي الألف التي شخصها سوريو Souriau[31]. يتخلق النموذج الفاعلي إذن من تكييف متبادل بين مدخل استنباطي، يحكمه التركيب النحوي، ومدخل استقرائي نابع من عمليات مسحٍ قائمةٍ فعلا. من هنا تنشأ الطبيعة المركبة للنموذج الفاعلي بوصفه مزيجا من تكوين نظامي و«ترتيبات [متنوعة] صادرة عن ترتيب عملي» («علم الدلالة البنيوي»، ص. 198).

يجد هذا التكييف المتبادل توازنه في نموذجٍ ذي ستة أدوار تستند إلى ثلاثة أزواج من المقولات الفاعلية، تكوّن كل واحدة منها ثنائية ضدية. تضع المقولة الأولى الذات ضد الموضوع. ويكمن أساسها التركيبي في صيغة (أ) يرغب في (ب). كما إنها تَلقى دعما من عمليات المسح التي تم الرجوع

إليها (ينطلق البطل باحثا عن شخص ما، كما عند بروب). تستند المقولة الثانية على علاقة اتصال. وفيها يوضع المرسل على الضد من المستلم. لدينا هنا أيضا أساس تركيبي نحوي. كل رسالة هي همزة وصل بين باعث ومستلِم. بهذا نصادف من جديد مانح بروب (الملك الذي يكلف البطل بمهمة، وما أشبه) والمستلِم المندمج مع البطل. المحور الثالث براغماتي. وهو يضع المساعِد على الضد من الخصم. ويمتزج هذا المحور بعلاقة الرغبة أو علاقة الاتصال، إذ يمكن لكل واحدة منهما أن تتدعم أو تُعاق. يقر غريماس أن الأساس التركيبّي النحوي لهذه الحالة أقل وضوحا، برغم أن ظروفا نحوية معينة (و لكن على نحو إرادي) يمكن أن تحتل مكان هذا الأساس التركيبي، وكذلك يمكن أن تحتله الأدوات الظرفية أو كيفيات الفعل النحوي في بعض اللغات. في عالم الحكايات الخرافية يمثل هذا الثنائي القوى الخيّرة والقوى الشريرة. باختصار، يقرن النموذج ثلاث علاقات ـ تتصل بالرغبة، والاتصال، والفعل ـ يستند كل واحد منها على ثنائية ضدية.

مهما قيل عن عظم الجهود المطلوبة لوضع تفاصيل هذا النموذج، فإن تزكيته تتأتى من بساطته وأناقته. كما إنه، على خلاف نموذج بروب، يتميز بإمكانية تطبيقه على فضاءات صغيرة متنوعة بقدر ما هي متباينة. لكن ما يثير اهتمام المنظّر ليس هذه اللحظات الثيمية للنموذج، وإنما أنظمة العلاقات بين المواقع المتنوعة التي يتناولها .

يتقرر مصير هذا النموذج عند العبور من الشخصيات إلى الأفعال، أوبصيغ أكثر تقنية من الفاعلين إلى الوظائف. ونتذكر أن بروب توقّف عند مسح يحتوي على إحدى وثلاثين وظيفة عرّف بها مجالي الفعل والشخصيات، وكذلك الشخصيات نفسها. في النموذج الفاعلي، يستند المشروع الذي يصفه غريماس بأنه مشروع «اختزال» و«هيكلة» على القواعد التحويلية للعلاقات الثلاث الخاصة بالرغبة، والاتصال، والفعل (انظر، ص. 223). وهو يقترح، استباقا لنموذجه الثاني الذي سيقدّمه في «المعنى»، وصف كل التحويلات

الناتجة عن أية مقولة «سيمية» [أي متصلة بالمعنى ـ م] بأنها وصل وفصل. عند النظر في أي متن يُعامَل السرد على المستوى التوزيعي بوصفه عملية تبدأ من تأسيس عقد، يصار إلى فسخه فيما بعد، ثم يُعاد العمل به. يمكن اختزال هذا المستوى التوزيعي إلى المستوى التبادلي عبر اعتبار إقامة العقد عملية وصل بين تفويض وقبول، وفسخ العقد عملية فصل بين منع وخرق، واستعادة العقد عملية وصل جديد (استقبال المساعد في الاختبار التأهيلي؛ والتخلص من النقص في الاختبار الرئيس، وإثبات المكانة في اختبار التعظيم). هنالك إمكانية لتقديم العديد من حالات الوصل والفصل داخل هذه الخطة العامة اعتمادا على العلاقات الأساسية الثلاث: الرغبة، الاتصال، الفعل. لكن يمكن القول إجمالا أن ليس ثمة بين النقص والتخلص منه إلا «هوّيات يُوصَل بينها وضديات يُفصَل بينها» (ص. 226). وهكذا تنتهي الاستراتيجية برمتها إلى محاولة واسعة للتخلص من التعاقب الزمني.

مع ذلك، لا تبلغ هذه الاستراتيجية هدفها داخل نموذج فاعلي محض. في الواقع إنها تسهم بدلا من ذلك في زيادة إبراز الدور العصي على الاختزال للتطور الزمني في السرد بقدر ما هي تكشف تفاصيل مفهوم الاختبار(32). تمثل هذه الفكرة اللحظة النقدية للسرد، المشخَّصَة على مستوى التعاقب الزمني بوصفها تقصياً. والاختبار يجمع فعليا المواجهة والنجاح. لكن العبور من الأولى إلى الثاني أمر غير محسوب إطلاقا. هذا هو السبب في أن علاقة التتابع لا يمكن أن تُختزل إلى علاقة تضمين بالضرورة(33). ولابد من قول الشيء نفسه عن الثنائي تفويض/قبول، الذي يُطلِق التقصي نفسه منظورا إليه على أساس وحدته.

يكتسب التقصي، من جهته، خاصيته غير المحسوبة من الجانب القيمي العالي الذي تأتي به آلية مفاهيم العقد، والنقض، والاستعادة نفسها. يكون النقض، بوصفه نفيا للقبول، نفيا قيميّاً بقدر ما هو فصل منطقي. وغريماس نفسه يرى ملمحا ايجابيا واحدا في هذا التعليق للعقد: «تأكيد حرية الفرد».

(ص. 423)[34]. لذلك فإن التوسط الذي يتسبب فيه السرد بصفته تقصّيا لا يمكن أن يكون ببساطة منطقيا. إن التحول في العناصر وفي العلاقات بينها أمر تاريخي في حقيقته. وهو ما يجعل من المتعذر اختزال دور الاختبار، والتقصي، والكفاح إلى مجرد تعبير مجازي عن تحول منطقي[35]. والأخير، بدلا من ذلك، هو الإسقاط المثالي لعملية تزمين أساسا. بكلمات أخرى، فإن التوسط الذي يحققه السرد عمليٌ من حيث الجوهر، إما لأنه، كما يقترح غريماس، يهدف إلى استعادة نظام سابق يتعرض للتهديد، وإما لأنه يهدف إلى إسقاط نظام جديد يمكن أن يَمثل وعدا بالخلاص. وسواء فسّرت القصة النظام الموجود أم قدّمت نظاما آخر، فإنها تُقَيّد بصفتها قصة كل إعادة صياغة منطقية صرف لبنيتها السردية. بهذا المعنى يكون فهمنا السردي، وفهمنا للحبكة، سابقين على أية إعادة تكوين للسرد على أساس تركيبة منطقية.

يلقى تأملنا في الزمن السردي اغناء ثميناً هنا. فمنذ اللحظة التي يعترض فيها عنصر التعاقب الزمني على التعامل معه بوصفه فضلة في التحليل، يصبح متاحا لنا التساؤل: ما هي الخاصية الزمنية التي تختبيء تحت كلمة «تعاقب زمني»، وهي التي أكدتُ من قبل اعتمادها على فكرتي التزامن واللازمن؟ أرى أن الحركة من العقد إلى الكفاح، ومن الاغتراب إلى إعادة تأسيس النظام، والحركة التي تكوّن التقصي، لا تنطوي على زمن تتابعي وحسب، أي تعاقب زمني يغري على الدوام بنزع الصفة التعاقبية عنه أو إضفاء المنطق عليه، كما قلنا آنفا. إن المقاومة التي يبديها عنصر التعاقب الزمني ضمن نموذج يسعى في مهمة لا تعاقبية من حيث الجوهر، تعبّر عن مقاومة أساسية هي مقاومة الزمنية السردية للتعاقب الزمني البسيط[36]. إذا كان بالإمكان اختزال التعاقب الزمني إلى أثر سطحي، فإنما ذلك لأن السطح المزعوم قد جُرّد بالفعل من الجدل الخاص به؛ تحديدا، التنافس بين البعدين التتابعي والتصوري في السرد، وهو تنافس يجعل السرد كُلا تتابعيا أو تتابعا كليا. وما هو أهم وأعمق أن الصدع بين العقد والكفاح الذي يكمن خلف هذا الجدل، يكشف عن ذلك الجانب من

الزمن الذي أسماه أوغسطين، متبعا أفلوطين، انتشارا للعقل لـ(الروح). علينا لذلك ألاّ نتكلم عن الزمن، ولكن عن التزمين. إن هذا الانتشار عملية زمنية في حقيقته، تجد تعبيرا عنها في التأخيرات، والمنعطفات، والتشويق، وكل استراتيجية تأجيل في التقصي. بل ويُعبّر عن هذا الانتشار الزمني أكثر بوساطة البدائل، والتفريعات، والارتباطات العرضية، وأخيرا النتيجة غير المتوقعة للتقصي نجاحا أو فشلا. الواقع، إن التقصي مبدأ ناشط في القصة لأنه يعزل ويعيد ضم النقص والتغلب على النقص في آن واحد، وهو ما يشبه تماما الاختبار الذي هو لب العملية الذي لا يمكن لشيء أن يحدث بدونه. بهذه الطريقة يعيدنا التركيب النحوي الفاعلي إلى الحبكة في «فن الشعر» لأرسطو، ومن خلاله إلى اعترافات أوغسطين.

لا تشكل سيميائية «في المعنى» و«موباسان» نموذجا جديدا في الواقع بقدر ما هما تجذير واغناء في الوقت ذاته للنموذج الفاعلي الذي انتهينا من مناقشته للتو. وهما تجذير بمعنى أن غريماس يحاول أن يتعقب القيود على السردية راجعا إلى مصدرها الأول، القيود المتصلة بأشد حالات اشتغال أي نظام سيميائي أوليةً. وهو ما سيجعل تبرير السردية يستند على أساس أنها ممارسة نزعت عنها الصدفة، وهما اغناء بمعنىً أن حركة الاختزال إلى أكثر المستويات أولّية ستعوّض عنها حركة انفتاح تقصد الأشكال المعقدة. لذلك فإن طموحه هو العودة عبر الدرب الارتدادي إلى ذلك المستوى السيميائي الأساس أكثر منه إلى المستوى الاستطرادي نفسه، حيث يجد السردية مستقرة في مكانها ومنظّمة قبل ظهورها. تكمن في الاتجاه المعاكس، طوال الدرب المتجه إلى أمام، أهمية النحو السردي الذي يقدمه غريماس في محاولته الجمع، خطوة خطوة، لاشتراطات السردية انطلاقا من نموذج منطقي هو أبسط ما في الإمكان ولا يحتوي ابتداء على أي جانب تعاقبي.

لكن السؤال هو هل بالعودة إلى بنية المرويات التي تنتجها فعلاً التقاليد الشفاهية أو المكتوبة ستكتسب الإضافات المتعاقبة التي يغني بها غريماس

نموذجه الابتدائي أهليّتها السردية من النموذج الابتدائي أم من اقتراحات متخارجة معها؟ رهانه أنه يمكن، برغم هذه الاضافات، الحفاظ من البداية إلى النهاية على تكافؤ بين النموذج الابتدائي والقالب الأخير. علينا إذن النظر في هذا الرهان تحديدا من الناحية النظرية والعملية معا.

لنتتبع الترتيب المتبع في «تفاعل القيود السيميائية»: هنالك أولا البنى العميقة التي تعرّف شروط معقولية المواضيع السيميائية؛ ثم البنى المتوسطة، الموصوفة بالسطحية مقارنة مع سابقاتها، حيث يجد تفعيل السرد التعبير القولي المتحقق عنه، وهنالكّ أخيرا بنى الظهور الخاصة بهذه اللغة أو تلك، وهذه المادة التعبيرية أو تلك.

المرحلة الأولى، المتعلقة بـ «البنى العميقة»، هي مرحلة «النموذج المكوّن»[37]. والمشكلة التي يسعى غريماس إلى حلها هنا هي الحصول على نموذج يمثّل على نحو مباشر خاصية معقدة، ولكن دون أن تتجسد في مادة أو واسطة لغوية أو غير لغوية. لكنها بالرغم من ذلك لابد وأن تكون قد قيلت إذا ما أريد لها أن تُروى. ويمكن القول إن بارقة النبوغ لديه تمثلت في سعيه للحصول على هذه الخاصية ذات الطابع القولي بالفعل في أبسط بنية منطقية ممكنة؛ «البنية الابتدائية للمعنى» (المصدر السابق). تحيل هذه البنية على شروط إدراك المعنى، أيّ معنى مهما كان. إذا كان كل شيء ـ ولا يهم ما هو ـ «يعني شيئا ما» [signifie]، فما ذلك لأن لدينا حدَسا بمعناه، ولكن لأن بامكاننا تقديم نظام ابتدائي من العلاقات كما يلي: «الأبيض» يعني شيئا لأننا نستطيع أن نعبر عنه قولاً بالمقارنة مع ثلاث علاقات، إحداها علاقة تناقض[*] (أبيض

(*) «التناقض contradiction: و هي علاقة تقابل بين الايجاب والسلب في حدين أو قضيتين تحتويان على عنصرين لا يجتمعان ولا يرتفعان ولا وسط بينهما» («المعجم الفلسفي»، مجمع اللغة العربية في القاهرة، باشراف د. ابراهيم مدكور، القاهرة، 1983. وسأشير إليه فيما يلي بعبارة «المعجم الفلسفي» فقط) ـ المترجم.

(**) «ضد contrariety: مصطلح منطقي قديم يدل على تقابل صفتين مختلفتين كل الاختلاف تتعاقبان على موضوع واحد ولاتجتمعان كالسواد والبياض ويكون بين =

مقابل لا أبيض)، وأخرى علاقة ضد(**) (أبيض مقابل أسود)، وأخرى علاقة افتراض مسبق(*) (لا أبيض مقابل أسود). بهذا نحصل على «المربع السيميائي» المعروف لغريماس، والذي يقال عن قوته المنطقية إنها تتحكم في كل اغناء للنموذج[38].

كيف سيتاح إضفاء الصفة السردية على هذا النموذج التكويني، على الأقل بالمعنى التقريبي؟ بوساطة طرح تمثيل دينامي للنموذج التصنيفي؛ أي لنظام العلاقات غير الموجهّة التي تكوّن المربع السيميائي؛ أوباختصار، بوساطة معالجة تعتبر هذه العلاقات عمليات. وهنا نعيد اكتشاف مفهوم التحول المهم نفسه الذي سبق وأن أدخله النموذج الفاعلي على شكل وصلٍ وفصل. تبدو العلاقات الثلاث الخاصة بالتناقض والضد والافتراض المسبق، عندما تُعاد صياغتها بصيغة عمليات، تحولاتٍ يتم بوساطتها نفي محتوى ما وتأكيد آخر. وما الشرط الأول للسردية إلا إطلاق الحركة في هذا النموذج التصنيفي بوساطة مثل هذه العمليات الموجَّهَة. تشهد هذه الإشارة الأولى إلى السردية بالفعل على الجذب الذي يمارسه الهدف المبتغى على التحليل. وهو هدف يوّضح الطبيعة القلقة للعملية السردية على مستوى الظهور. وهذا هو ما يجعل من المهم بث الحركة في البنية. لكن لنا أن نسأل أليست القدرة المكتسبة من رفقة طويلة مع المرويات التقليدية هي ما يسمح لنا، عبر الاستباق، أن نسمي «إضفاء صفة السرد» إعادة صياغة بسيطة للتصنيف بصيغة عمليات، وهو ما يضع على عاتقنا أيضا الانطلاق من علاقات مستقرة إلى عمليات قلقة؟

المرحلة الثانية ـ المتعلقة بالبنى «السطحية» التي لم تصبح بعد «مجازية»

---

= المعاني الكلية والقضايا. وورد في تعريفات الجرجاني «الضدان لا يجتمعان وقد يرتفعان في حين أن النقيضين لا يجتمعان ولايرتفعان» (المعجم الفلسفي) ـ المترجم

(*) افتراض مسبق presupposition: ما يؤخذ على أنه مسلم به في بداية بحث أو برهنة أو مناقشة، (المعجم الفلسفي) ـ المترجم.

ـ تحدث عبر تجسيد النموذج التكويني على شكل «فعل شيء ما». أما الكلام عن مستوى مجازي فيقتضي منا النظر في فاعلين من لحم وعظم يسعون إلى إنجاز مهمات، ويخضعون لاختبارات، ويبلغون أهدافا. لكن بوسعنا، ضمن المستوى الذي نحن بصدده الآن، أن نحصر أنفسنا في النحوّ الخاص بفعل شيء ما إجمالا. وهذا هو ما يطرح المرحلة التكوينية الثانية. أما العبارة الأساسية التي تمثلها فهي العبارة السردية البسيطة من نوع «شخص ما يفعل شيئا ما». لكي نقلب هذه العبارة إلى «عبارة برنامجية»، علينا أن نضيف إليها جهات[*] توفر لها إمكانات مختلفة: الرغبة في فعل شيء ما، الرغبة في امتلاك (شيء ما)، الرغبة في أن يكون المرء (قيمة ما)، الرغبة في أن يعرف المرء (شيئا ما)، الرغبة في أن يكون قادرا (على فعل شيء ما)[39].

نحصل بوساطة طرح لاحق لعلاقة سجالية بين برنامجين، وبالتالي بين ذات وذات ـ مضادة على المستوى السردي. عندها يكون كافيا تطبيق قواعد التحويل القادمة من النموذج التكويني على سلسلة من العبارات السردية للحصول على المواجهة (عبر الفصل)، الرغبة في الهيمنة والهيمنة (عبر الإدراج الجهوي)، وأخيرا نسبة موضوع/ قيمة إلى ذات الهيمنة (عبر الوصل). السلسلة التوزيعية المطروحة على شكل مواجهة، هيمنة، نسبة (والتي نستطيع أن نطبق عليها كل جهات القيام بشيء ما، والرغبة في فعل شيء ما، ومعرفة كيفية فعل شيء ما، والقدرة على فعل شيء ما) تسمى «أداء». ويكتب غريماس في معرض حديثه عن الأداء بوصفه مثل هذه السلسلة التوزيعية الموحدة «إنه ربما كان أكثر الوحدات تمّيزا في التركيب السردي». («في المعنى»، ص. 173). من هنا انطباق مبدأ التكافؤ بين النحو العميق والنحو السطحي على هذا التكوين المعقد للأداء وهو تكافؤ يستند كليا على علاقة التضمين بين المواجهة، والهيمنة، والنسبة[40].

---

(*) الجهة : modality وهي نسبة الموضوع إلى المحمول من حيث الضرورة أو الإمكان أو الامتناع (المعجم الفلسفي)، ومنها سأشتق صفة جهوي modal فيما يلي ـ المترجم.

ينتهي تكوين النموذج السردي بأن يُضاف إلى المقولة السجالية مقولة النقل المستعارة من بنية التبادل. إن العبارة الأخيرة من الثلاث التي تكوّن الأداء، تدل وقد أعيد تقديمها عبر صيغ التبادل، أي نسبة موضوع/ قيمة، إن ذاتا واحدة تحصل على شيء ما تُحرم منه ذات أخرى. لذلك يمكن أن تتحلل النسبة إلى عمليتين: حرمان، يمثل الفصل، ونسبة بالمعنى الضيق تكافيء الوصل. وهما يكوّنان معا النقل المعبّر عنه بعبارتين «نقليتين».

يقودنا هذا التحويل إلى مفهوم «السلسلة الأدائية». ويُفترض أننا سنرى في مثل هذه السلسلة الهيكل الشكلي لكل سرد.

فائدة إعادة الصياغة هذه أنها تسمح لنا بتقديم كل العمليات السابقة على أساس أنها تغيّرات في «الأماكن»، الأماكن الابتدائية والنهائية للانتقالات؛ بكلمات أخرى، استكمال الشروط من أجل تركيب موقعي للعبارات النقلية. بهذه الطريقة، تصبح الزوايا الأربع في المربع السيميائي النقاط التي تبدأ منها الانتقالات وتنتهي إليها. كما إن خصوبة التركيب الموقعي هذا يمكن صياغتها بتفصيل أكبر بقدر ما تتوفر إمكانية نشر التحليل الموقعي ليشمل مستويي «فعل شيء ما» و«الرغبة في فعل شيء ما».

إذا اكتفينا أولا بالنظر في القيمة/ الموضوعات، المكتسبة أو المنقولة بوساطة فعل شيء ما، فإن بإمكان التركيب الموقعي تمثيل سلسلة العمليات المرتبة على المربع السيميائي على وفق خطوط التناقض والضدية والافتراض المسبق بوصفها بثا دائريا للقيم. بل نستطيع أن نقول دون تردد إن هذا التركيب الموقعي الخاص بالانتقالات هو المبدأ الفاعل للسرد «بقدر ما هو عملية تخلق قيما». (ص. 178).

إذا نظرنا بعد ذلك ليس في العمليات حسب، ولكن في العاملين[41]، وهم ضمن خطة التبادل مصدر الانتقالات ومستلمها، فإن التركيب الموقعي يحكم التحولات المؤثرة في القدرة على فعل شيء ما، ومن هنا إحداث انتقالات القيمة المنظور فيها آنفا. بكلمات أخرى، هو يحكم تأسيس العاملين

التركيبين بوساطة خلق ذوات تتمتع بالقابلية الافتراضية على فعل شيء ما.

لذلك يتفق هذا الانقسام للتركيب الموقعي مع انقسام الفعل والرغبة (أن يكون المرء قادرا على، أن يعرف المرء كيف)، أي انقسام العبارات السردية إلى عبارات وصفية وعبارات جهوية، ومن هنا الانقسام أيضا إلى سلسلتين من الأداءات. على سبيل المثال، الاكتساب هو النقل الذي يؤثر إما على قيمة الأشياء، وإما على القيم الجهوية (اكتساب القابلية، المعرفة، رغبة المرء في فعل شيء ما).

السلسلة الثانية من الأداءات هي الأكثر أهمية من وجهة نظر إطلاق العنان للمسار التركيبي للفعل. إذ يتوجب أن يتأسس الفاعلون بصفتهم قادرين على فعل شيء ما وعارفين كيف يفعلونه، إذا ما أريد لانتقالات الأشياء ذات القيمة أن تُربط بعضها بالبعض الآخر هي الأخرى. ولكن إذا سألنا من أين يأتي الفاعل الأول فإن من الضروري الإشارة إلى العقد الذي يؤسس ذاتَ الرغبة عندما يَنسب إليه جهة الرغبة. والوحدة السردية الخاصة التي تقوم فيها ذات «عارفة» أو «قادرة» على طرح هذه الرغبة تكوّن الأداء الابتدائي للسرد.

يقرن «السرد المكتمل» (ص. 180) سلسلة انتقالات القيم الموضوعية مع سلسلة الانتقالات التي تؤسس ذاتا عارفة أو قادرة.

لذا تؤكد اهتمامات غريماس الموضعية أكثر المحاولات تطرفا في إدخال التوسيع النموذجي التبادلي إلى أبعد حد ممكن في قلب التوزيعي. لن يشعر في أي مكان آخر أنه أقرب إلى إدراك الحلم القديم في جعل علم اللغة جبرا للغة منه هنا[42].

الواقع أن السيميائية، في نهاية عبورها الخاص من مستوى المحايثة إلى المستوى السطحي، تجعل السرد نفسه لا يعدو هذا العبور [parcours]. لكنها تنظر إلى هذا العبور بوصفه التشاكل الصارم للعمليات التي تنطوي عليها البنية الأولية للمعنى مع مستوى النحوّ الأساسي. إنه «الظهور اللغوي للمعنى المروي» («في المعنى»، ص. 183).

إن العبور خلال المستويات السيميائية لا ينتهي في الواقع بقدر ما يتعرض للمقاطعة. وسيلاحظ القاريء أن لا شيء يقال هنا عن المستوى الثالث، أي مستوى الظهور، حيث الأماكن المُعرّفة شكليا على مستوى النحو السطحي تمتليء بطريقة مجازية ما. لقد ظل المستوى المجازي حتى الآن ابن العم الفقير للتحليل السيميائي. ويبدو أن السبب في ذلك عدم النظر إلى المجاز (سواء أكان قيميا، أم ثيميا، أم فاعليا) على أساس أنه نتاج عملية تصورية مستقلة. من هنا إطلاق تسمية «ظهور» على هذا المستوى ـ كما لو أن شيئا ذا أهمية لم يحدث هنا عدا عرض البنى الأساسية. بهذا المعنى يقدم لنا النموذج مجازات دون تصور. وتجد دينامية الحبك برمتها أنها تُحال على العمليات المنطقية ـ الدلالية وعلى نشر توزيعي للعبارات السردية في برامج، وأداءات، وسلسلة أداء. ليس من المصادفة أن لا يظهر مصطلح «حبكة» في المعجم التقني للسيميائية السردية. الحقيقة أنها لن تجد لها مكانا هناك ما دامت تنبع من الفهم السردي الذي تحاول العقلانية السيميائية توفير المكافيء له، أو بالأحرى النموذج المشبّه به. لذا علينا انتظار أن تطور السيميائية السردية اهتماما محددا بالخاصية «المجازية» قبل أن نطلق حكما على المصيْر الذي ينتظر «تفاعل القيود السيميائية» على المستوى المجازي.

قبل أن أقترح تأملات نقدية بصدد هذا النموذج السيميائي، أود أن أشدد على الزخم الذي يبث الحياة في عمل غريماس ومدرسته. لقد لاحظنا للتو كيف أن النموذج السيميائي يجّذر النموذج الفاعلي الابتدائي ويغنيه. علينا لذلك أن نعتبر «عن المعنى» خطوة واحدة في بحث ما زال متواصلا.

كتاب «موباسان» يضيف إليه ويجري بعض التحولات في الاتجاه. وأود أن أشير إلى ثلاث منها.

على مستوى البنى العميقة، بدأ غريماس يحوّل الخاصية اللاتعاقبية للعمليات التحويلية المطبقة على المربع السيميائي عبر إضافة بنى تتعلق بالكيفية إليها: «الاستمرارية» التي تنتج عن تزمين حالة ما وتَسِمُ كل عملية

متصلة، ثم الجانبان النقطيان اللذان يحددان تخوم العملية: صيغتا «الشروع» و«الختام» (كما في كلمتي «يحتضر» و«يولد» في قصة موباسان القصيرة «الصديقان»[43] Deux Amis)؛ وصيغة «التكرار» التي يمكن أن نربطها مع صيغة «الاستمرارية»، وأخيرا صيغة «التوتر»، علاقة التوتر المتأسسة بين وحدة معنى seme استمرارية وأخرى نقطية، والتي تعبر عنها عبارات مثل «وشيك الحدوث»، «كثيرا»، و«بعيد جدا».

ليس من السهل تحديد مكان هذه البنى الكيفية مقارنة من جانب بالبنى العميقة، ومن جانب آخر بالبِّنى الاستدلالية الاستطرادية التي تشغل الحيز نفسه الذي يشغله فعل شيء ما. فمن جهة، يُصار إلى مشاكلة هذه البنى الكيفية مع عمليات منطقية في الواقع. على سبيل المثال تحكم العلاقة التقابلية دوام/حدوث التقابل استمرار/نقطية. وبالمثل تعتبر المواقع الزمنية قبل/خلال/بعد «صياغات مزمنة» («موباسان»، ص. 71) للعلاقات المنطقية قبلي/ملازم/بعدي. أما بالنسبة للملفوظ دوام/حدوث فهو لا يزيد عن كونه «تكييفا للزمن» بالنسبة للثنائي متصل ضد منفصل. لكننا بهذه التعبيرات لا نفعل إلا زيادة العلاقة بالزمن بعداً. من جهة أخرى، لنا أن نسأل إن كان بالإمكان تقديم هذه الاعتبارات الكيفية على أي ترابط توزيعي، أي امتداد استدلالي. هذا هو السبب في أنها تُقدّم في التحليلات المفصلة لتتابعات قصة موباسان القصيرة بمناسبة توظيفاتها الاستدلالية. ولا يكاد المرء يرى كيف أمكن تزمين العلاقات المنطقية إذا لم تكن عملية ما قد تكشّفت وتتطلب بنية توزيعية للخطاب تستند على خطية زمنية ما. لذلك فإن إدخال البنى الكيفية على النموذج لا يحدث دون صعوبة معينة.

هنالك أضافة ثانية مهمة ـ تحدث أيضا عند نقطة الانعطاف بين المستوى المنطقي ـ الدلالي وتوظيفه الاستدلالي ـ وهي تُسهم في إضفاء المزيد من الحيوية على النموذج دون أن تضعف أساسه التبادلي. إنها تلك المتصلة بالخاصية القيمية العالية للمحتويات التي توضع على قمة المربع

السيميائي. لذا فإن مجمل القصة في «الصديقان» تتكشف بصيغة «نظير متماكن»(*) مهيمن، حيث تؤسس الحياة والموت محور الاضداد مع ما يتقاطع معهما من تناقضات: لا ـ حياة، ولا ـ موت. لكن هذه لا تعد فاعلين ـ وإلا لترتّب علينا أن نتكلم عنها مستخدمين المقولات الخاصة بفعل شيء ما ـ، وإنما هي معان إيحائية «منشطة» أو «محبطة» يمكن أن تشكل الأساس لأي سرد. يتألف معظم ما تبقى من المعالجة السيميائية من تنسيب الشخصيات وكذلك الكيانات المؤنسنة بعض الشيء (الشمس، السماء، الماء، جبل فيرلين) إلى هذه المواقع. يشير كل شيء إلى أن هذه الاعتبارات القيمية تمثل أكثر من مجرد صور نمطية ثقافية أو أيديولوجيات. يسلّم كل كائن بشري بالقيم الخاصة بكل من الحياة والموت. وما تختص به أية ثقافة، أية مدرسة فكرية، أي راو للقصص هو تجسيد هذه القيم الأساسية عبر مجازات محددة، تماما كما تضع «الصديقان» السماء في جانب اللاحياة، والماء في جانب اللاموت. إن أهمية وضع هذه القيم المنشطة أو المحبطة في أعمق مستوى ممكن ليست فقط لأنها وهي تتكشف تضمن استقرار السرد، ولكن لأنها تنحاز بربطها القيمي بالمنطقي إلى سردنة النموذج الأساسي. ألم نتعلم من أرسطو أن التغيرات التي يتناولها المسرح أكثر من غيرها هي تلك التي تقلب الحظ الصالح إلى طالح أو بالعكس؟ ولكن، مرة أخرى، يصعب تأسيس مكان هذه التخصيصات القيمية ضمن الخطة العامة. فأولا، يصعب الامتناع عن إحالة هذه التأثيرات المتصلة بالمعنى الإيحائي إلى الأدوار الثيمية، أي إلى الذوات الاستدلالية التي يكشف عنها معبر سردي ما. ثم إن الخاصية السجالية يشار إليها بالفعل بوساطة التقابل بين القيم. مع ذلك، يفترض أن هذه التقابلات تسبق الأدوار والذوات في علاقتها السجالية.

---

(*) نظير متماكن isotopy: عنصر ذو رقم ذري مماثل ووزن ذري مخالف في الفيزياء ـ المترجم.

يبقى تمييز الإضافة الثالثة إلى النموذج الابتدائي عن توظيفاتها الاستدلالية أكثر صعوبة. بالرغم من ذلك، فإن أسبقيتها المنطقية في علاقتها مع فعل شيء ما والفاعلين، وخاصيتها التبادلية الصريحة، تضمن لها مكانا قريبا ما أمكن القرب من البنى العميقة. إنها تتعلق بـ «المرسلين»، الذين يمثلهم الفاعلون والأدوار الثيمية، وتتعلق أيضا بالتجسيدات والمجازات اعتمادا على المستوى التراتبي المتنوع لهؤلاء المرسلين أو ممثليهم السرديين. لذلك نعتبر، إن شئنا إيراد مثال من قصة «الصديقان»، أن الحياة والموت ونقيضيهما مرسِلون، ولكن هذا هو حال باريس وبروسيا أيضا. يرتبط بمفهوم المرسِل هذا مفهوم الرسالة، ومن هنا الإرسال، وإلى جانبه مفهوم إطلاق الحركة، أي التحريك. بل إن غريماس، وهو يذكر هذا المفهوم لأول مرة في نصه، يركز على هذه الوظيفة: «تحويل مجموعة قيم معطاة بوصفها نظام قيم، إلى توزيعية فاعلة» (ص. 62). صحيح أن سيميائية السرد لا تقدم هذا المفهوم إلا في اللحظة التي تستطيع بها أن تجعله يتفق مع توزيع فاعلي، لكن الأهم، بالنسبة للنظرية، أن هذا التوزيع يغطي مجمل السرد. هذا هو السبب في أن غريماس يستطيع أن يتكلم عن «المكانة الأصلية الفاعلية للمرسِل» (ص.63)[44]. بهذه الطريقة، فإن المحمولات القيمية والمرسِلين تتركب على مربع المصطلحات المنطقية السيميائي قبل أن ينقش عليه أي «فاعلين مجازيين».

ما هو أهم حتى مما سبق التوسيعات التي يضفيها كتاب «موباسان» على النحو المتعلق بفعل شيء ما، وبالتالي على المستوى الاستدلالي البيّن. تستلزم القصة الحديثة النظر في العمليات التي تتكشف على المستوى الإدراكي، سواء أكان مسألة ملاحظة، أم معلومات، أم إقناع أم تأويل، أم خداع، وهم، أكاذيب، أسرار. يتولى غريماس هذا الاستحقاق (الذي يعود بأصله إلى الوظيفة الدرامية المتعلقة بـ «التعرّف» لدى أرسطو، وكذلك إلى التحليلات المعروفة عن شخصية المخادع في الانثروبولوجيا) عبر سلسلة من

القرارات المنهجية المتهورة. في المقام الأول، هو يشطر على نحو صريح تماما «فعل شيء ما» إلى «فعل شيء ما ذرائعيا» و«فعل شيء ما إدراكيا» حيث يقيم الفرع الأخير الذات الفاعلة بوصفها ذاتا عارفة noological متميزة عن الذات الجسدية. بعدها يقسم فعل إدراك شيء ما إلى قطبين: القطب الإقناعي (وهو ما يمارسه مرسل الفعالية الإدراكية بالنسبة للمستلم) والقطب التأويلي (وهو الاستجابة المقابلة من المستلم). والميزة الجوهرية في التعامل مع البعد الإدراكي بصيغ فعل شيء ما على هذا النحو هو أنه يسمح له بإخضاع عمليات معرفة أي شيء على الإطلاق للقواعد التحويلية نفسها التي تحكم الفعل (تذكّر أن أرسطو ضمّن بالفعل «أفكار» شخصياته في تعريفه للحبكة بصيغة مقولة الفكرة dianoia). بهذه الطريقة، تكون الاستدلالات من المظهر إلى الواقع، التي يتألف منها التأويل، هي أشكال لفعل شيء ما يمكن أن تنقش على مسار سردي، كما هو حال الأشكال الأخرى لفعل شيء ما تماما. وعلى نحو مماثل، ربما يكون لزاما على العلاقة السجالية التعامل مع شكلين إقناعيين لفعل شيء ما، فضلا عن شكلين تداوليين، كما هو الحال مثلا في مناقشة، أو حتى مع شكلين تأويليين، كما هو الحال في توجيه الاتهام أو إنكار الذنب. يترتب على ذلك، أن علينا بعد الآن، عندما نتكلم عن علاقة سجالية، أن نبقي في أذهاننا كل الأطياف المتصلة بـ «فعل شيء ما»[45].

مع ذلك، فإن ما حدث من قطيعة داخل نظرية فعل شيء ما، التي ظلت منسجمة نسبيا حتى هذه النقطة، لا يستهان به. إن علينا لكي نصف الإقناع والتأويل الاستعانة بمقولات جديدة بالنسبة للسيميائية، قديمة بالنسبة للفلسفة؛ مقولات الكينونة والظهور. أن تُقنِع هو أن تجعل شخصا يؤمن أن ما يظهر كما لو كان كذا هو كذا بالفعل، وأن تؤول يعني أن تستدل على الواقع من المظاهر. ولكن غريماس يصر برغم ذلك على أن علينا حصر هذه المصطلحات بـ «معنى الوجود السيميائي» (ص. 107). وهو يسمي العبور من

مستوى لآخر علاقة «ثقوية» تؤسس لقيم مثل اليقين، والإقناع، والشك، والفرضية، ويفعل ذلك برغم أنه يدّعي عدم امتلاك التصنيفية التي تجد ضمانتها في مثل هذه القيم الثقوية (قارن ص.108). كما إنه يعتقد أن بامكانه بهذه الطريقة الحفاظ على طبيعة منطقية للتحويلات السردية التي تهدف فيها ذات ما، على سبيل المثال، بالتمويه على نفسها، إلى أن تجعل ذاتا أخرى تؤوّل عدم الظهور هذا على أنه شكل من اللاوجود. وتوضع هذه العملية تحت فئة السر، حيث تصل الذات الأولى الوجود بعدم الظهور. هذه الحالة، إذ توضع ضمن البعد الإدراكي لسرد فعل ما، محافظة بذلك على كلٍ من نقشها السردي وملامحها المنطقية بوساطة تقديم مربع سيميائي جديد هو «مربع التحقق من الصدق»، أسست لبداية هي مقابلة الوجود بالظهور، وأكملتها بالأضداد: لا وجود ولا ظهور على التوالي. وهكذا تشير الحقيقة إلى الوصل بين الوجود والظهور، والزيف إلى الوصل بين اللا ظهور واللاوجود، والكذب إلى الوصل بين الظهور واللاوجود، والسر إلى الوصل بين الوجود واللاظهور. الخداع هو الشكل الإقناعي لفعل شيء ما، وهو يتألف من تحويل الكذبة إلى حقيقة ـ الحث على قبول شيء على أساس أنه شيء آخر؛ أي تقديم ما يظهر على حال لكنه في الواقع ليس حاله، كما لو أنه ما يظهر إنه حاله وهو كذلك ـ والحصول على قبول له بوصفه كذلك. الوهم هو الشكل التأويلي لفعل شيء ما، وهو يتفق مع الكذبة عند قبولها كنوع من العقد مع المرسِل المضَلِل. والمضلِل، بوصفه دورا فاعليا، هو الشخص الذي يحصل على قبول الآخرين له بأن ينتحل صفة شخص أو شيء آخر، وهو يمكن بهذه الطريقة أن يُعرّف بدقة على مستوى التحقق من الصدق.

يشكل هذا الإدخال لفعل شيء ما إدراكيا، إلى جانب التمييز بين فعل إدراكي وتأويلي لشيء ما، وإدخال بنية التحقق من الصحة أهم إضافة من كتاب «موباسان» إلى تصنيفه «فعل شيء ما»، خصوصا إذا أخذنا بالاعتبار

الأشكال الجهوية المتعلقة بحالة « أن تكون قادرا على فعل شيء ما» المطعّمة فيها. وهي تتضمن أهم ما في قصة «الصديقان»، الرفض، أي امتلاك القدرة على عدم فعل شيء ما. يتمكن غريماس بهذه الطريقة من وصف حالة درامية معقدة في قصة موباسان تتعلق بـ « تقصٍ وهمي» تحوّل إلى «انتصار سري»[46].

هذه هي أهم الاغناءات التي يضفيها كتاب «موباسان» على النموذج السيميائي. وأميل إلى القول إنها توّسع النموذج دون أن تفرقعه، برغم أن سؤال التحقق من الصحة ربما كان أكبر ما يهدد بمثل هذه الفرقعة. يتم ذلك، إذن، دون أن يطرح أية إعادة كتابة للنموذج الموصوف قبل عشرة أعوام في «في المعنى»، أو يقطع الطريق على النقد الذي يمكن أن نصوّبه ضد النموذج السيميائي الأساسي بمستوياته الثلاثة: البنى العميقة، والسطحية، والمجازية.

ومع ذلك، فإن السؤال الأساسي الذي يثيره نموذج النحو السردي هو: أليس ما يسمى المستوى «السطحي» أثرى في إمكانيته السردية من النحو العميق، وكذلك ألا ينطلق الاغناء المتزايد للنموذج، بينما هو يتبع المسار السيميائي، من قدرتنا على متابعة قصة، ومن تلك الإلفة المكتسبة بيننا وبين التقليد السردي.

الإجابة عن هذا السؤال مفترضة مسبقا منذ تعيين النحو العميق على أنه مستوى المحايثة، والنحو السطحي على أنه مستوى الظهور.

بكلمات أخرى، يثير هذا السؤال مرة أخرى، برغم أن الأمر هنا يتعلق بنموذج أكثر صقلا بكثير، المشكلة التي شغلتنا منذ بداية هذا الفصل، مشكلة العلاقة بين عقلانية علم السرد والفهم السردي، التي تبلورها ممارسة الحبك. لهذا السبب لا مناص من أن نلّم أطراف النقاش.

الشك الأول الذي يساورني، والذي سيمثل النقاش اللاحق اختبارا له، أن تحليل غريماس ظل منذ مرحلته الأولى - أي منذ تكوين المربع السيميائي

ـ يسترشد غائيا بتوقعٍ مسبق للمرحلة الأخيرة، تحديدا المرحلة التي يكون فيها السرد عملية خلْقٍ للقيم («في المعنى»، ص. 178). يكافيء هذا على مستوى العقلانية السيميائية، كما أرى، ما تدعونا تنشئتنا السردية إلى فهمه على أنه حبكة. ولنكن واضحين بصدد ما أقوله. لا يجرد هذا الشك مشروع غريماس من أهليّته. إنه يثير التساؤل حسب بصدد الاستقلال المزعوم لمثل هذه المساعي السيميائية، تماما كما أثار النقاش حول النماذج المعيارية في التاريخ التساؤل بصدد استقلال العقلانية الخاصة بكتابة التاريخ في علاقتها مع قدرتنا السردية. يجب أن يبقى هذا القسم الأول من محاججتي رهين مستوى النحو العميق.

سأطرح هنا جانبا مسألة الاتساق المنطقي للنموذج الأساسي وأحصر مناقشتي في نقطتين[47]. الأولى تتعلق بالشروط التي يجب أن يستكملها النموذج إذا ما أريد له الحفاظ على فعاليته على طول المسار السيميائي. فهو يبقى نموذجا قويا ما دام يتأسس على مستوى البنية الأولية للدلالة. ولكن، كما يحدث غالبا عند تأويل ميدان معين معطى بوساطة نموذج متكون قبليا، فإن بعض مستلزماته لا بد وأن تضعف إذا ما دُفع به لأداء وظيفته في ذلك الميدان، وقد مررنا من قبل بمثال على هذا في ميدان الكتابة التاريخية، حيث كان لزاما إضعاف نموذج القانون الشامل لكي تؤخذ في الاعتبار المنهجية الفعلية التي تنطوي عليها حرفة المؤرخ. لن يحتفظ النموذج التصنيفي الابتدائي بدلالية منطقية إلا إذا ما بقي نموذجا قويا. ومع ذلك فإن قوته الكاملة لا تتبدى إلا على مستوى التحليل «المعنوي» semic، الذي وإن لم يكتمل فإنه على الأقل يصل بنا إلى النقطة التي يسمح بها بتقديم «مسح محدود للمقولات المعنوية» (ص. 161). تحت هذا الشرط، تتخذ الضدية شكلا قويا، أي ثنائية ضدية بين وحدات المعنى الخاصة بالمقولة نفسها، كما في المقولة السيمية الثنائية أبيض مقابل أسود. كما إن التناقض هنا يتخذ شكلا قويا أيضا: أبيض مقابل لا ـ أبيض، أسود مقابل لا ـ أسود.

والافتراض المسبق القائل لا ـ س1 من س2 مسبوق حقا بالعلاقتين الخاصتين بالتناقض والضدية، بالمعنى الصارم الذي تكلمنا عنه. ولكن لنا الحق في أن نشك أن هذه المتطلبات الثلاثة قد استكملت بكل صرامتها في ميدان السرد. إذ لو أن ذلك قد تحقق لكانت كل العمليات اللاحقة «قابلة للتنبؤ بها وحسابها» (ص. 166) كما يقول غريماس. ولكن لن يحدث شيء عندها. لن يكون بالإمكان وجود حدث أو مفاجأة. لن يبقى ما يُروى. لنا أن نفترض لذلك أن النحو السطحي يخص في الغالب أشباه ـ أضداد، وأشباه ـ تناقضات، وأشباه ـ افتراضات مسبقة.

النقطة الثانية التي أود أن أتأملها، وهي أيضا على مستوى النحو العميق، تتعلق بعملية إضفاء السردية على التصنيف التي يضمنها العبور من العلاقات غير الموجهة في النموذج التصنيفي إلى العمليات الموجهة التي تعطي النموذج تأويلا تركيبيا نحويا.

في الواقع أن العبور من فكرة علاقة سكونية إلى فكرة عملية دينامية ينطوي على إضافة فعلية إلى النموذج التصنيفي، لأنه يضفي عليه التعاقب الزمني بحق، على الأقل بمعنى أن التحول يستغرق وقتا. يشار إلى هذه الإضافة في نص « عناصر. . . » بفكرة «إنتاج الذات للمعنى» (ص. 164). من هنا فإن لدينا ما هو أكثر من إعادة الصياغة هنا. لدينا إدخال على قدم المساواة للعامل التوزيعي إلى جانب العامل التبادلي. إذن تفقد فكرة التكافؤ معناها المتمثل في كونها علاقة متبادلة في العبور من المورفولوجيا إلى التركيب النحوي. إذ كيف يصح في نهاية المطاف أن تتكافأ علاقة مستقرة وتحوّلها إذا كان التوجيه فيها هو الأكثر توافقا مع التحول؟ يحق لنا السؤال ألا يسترشد إنشاء النموذج بفكرة التحولات الموجهة التي ظهرت في الأجزاء عديمة الفعالية؟

لا ضير في طرح هذا السؤال على كل مستويات النموذج. تبدو غائية العملية المفردة كامنة في العملية التالية لها، وأخيرا في فكرة السردية

الختامية. والواقع، إن هذا هو ما نلاحظه في العبور من النحو العميق إلى النحو السطحي.

يتحقق اغناء النموذج الابتدائي بفضل الدعم الكبير الذي توفره التحديدات المتنوعة المتعلقة بـ «فعل شيء ما». مع ذلك، ليس بين هذه التحديدات الجديدة ما ينبع مباشرة من النموذج التصنيفي وإنما من علم دلالة الفعل[48]. نحن نعرف، بفضل شكل محايث لـ «فعل شيء ما» من المعرفة، أن فعل شيء ما هو موضوع عبارات تختلف بنيتها اختلافا جوهريا عن بنية عبارات حملية من نوع «ف هو ح»، وكذلك عن بنية عبارات تتعلق بعلاقة من نوع «يوجد س بين ص وي». لقد ظلت بنية الجمل هذه، التي تصف الفعل، حتى الآن موضوعا لكثير من العمل التفصيلي في الفلسفة التحليلية، وهو ما راجعته في مقالتي «خطاب الفعل» Le Discourse de l'action[49]. إحدى خواص هذه الجمل التي تستحق الذكر أنها تتضمن بنية مفتوحة النهايات تمتد من «يقول سقراط...» إلى «قتل بروتوس القيصر في عيدس (الخامس عشر من آذار) في مجلس الشيوخ الروماني بسكين...». إن علم دلالة الفعل هذا هو في الواقع ما تفترضه مسبقا نظرية الجمل السردية. «أن تفعل» شيئا يمكن أن يستبدل به أي من الأفعال النحوية الدالة على الفعل. لا تتبدى هذه المساعدة من علم دلالة الفعل بجلاء كما هي في العبور، عبر التحريك، من عبارات حول «فعل شيء ما» إلى عبارات حول «أن تكون قادرا على فعل شيء ما». كيف يتأتى لنا بخلاف ذلك معرفة أن «الرغبة في فعل شيء ما» تجعل «فعل شيء ما محتملا»؟ لا يحتوي المربع السيميائي على ما يسمح لنا أن نشك في ذلك. ومع هذا، فإن نمذجة الرغبة في فعل شيء ما، والرغبة في أن يكون المرء شيئا ما، والرغبة في امتلاك شيء ما، وأن تكون قادرا على الرغبة في شيء ما تبقى جيدة. ولكنها متأصلة في وجهة نظر لغوية، في نحوّ خاص عبّرتْ عنه بأعلى درجات التفصيل الفلسفة التحليلية بصيغ ما تسميه المنطق القصدي. إن صح وجود حاجة إلى هذا النحوّ الأصلي لكي

تمنح العلاقة بين العبارات الجهوية بصدد «الرغبة في. . .» والعبارات الوصفية بصدد فعل شيء ما شكلا منطقيا، فإن الظاهراتية الضمنية للفعل المشترك هي التي تمنح المعنى لعبارة غريماس القائلة، «إن العبارات الجهوية التي تتخذ «الرغبة في» وظيفة لها تقيم الذات على أنها افتراضية َفعل شيء ما، بينما تقرر عبارتان أخريان، تتصفان بجهات «المعرفة بـ» و«القدرة على»، هذا الفعل المحتمل لشيء ما بطريقتين مختلفتين؛ إما بوصفه عملا ناتجا عن المعرفة، وإما بوصفه يستند بفرادة على القوة». («في المعنى»، ص. 175). وبرغم أن الحال هكذا، فإن هذه الظاهراتية الكامنة تخرج إلى النور ما أن نؤول العبارة الجهوية على أنها «الرغبة في إدراك» برنامج يكون حاضرا بشكل عبارة وصفية، وفي الوقت نفسه يؤدي مهمة الموضوع لعبارة جهوية. (قارن، ص. 169).

نصل مما سبق إلى أن العلاقة بين المستوى السيميائي ومستوى الممارسة الفعلية علاقة يتمتع فيها كل منهما بالأسبقية على الثاني. يأتي المربع السيميائي معه بشبكته ذات المصطلحات التي يعّرف بعضها البعض الآخر والنظام المتعلق بالتناقض والضدية والافتراض المسبق. ويأتي علم دلالة الفعل بدلالاته الرئيسة المتعلقة بـ «فعل شيء ما» والبنية المحددة لتلك العبارات التي تشير إلى فعل ما. بهذا المعنى يكون النحو السطحي نحوا خليطا، نحوّ سيمياء ـ ممارسة[50]. في هذا النحو الخليط، يبدو وكأن من الصعب تماما الكلام عن تكافؤ بين البنى التي يطرحها علم دلالة الفعل والعمليات التي ينطوي عليها المربع السيميائي.

يمكن أن نمضي بهذا الافتراض خطوة أخرى بملاحظة أن العبارة السردية البسيطة هي تجريد داخل النحو السطحي ما دمنا لم نُدخل علاقة سجالية بين برامج وذوات متضادة. وكما رأينا للتو، لا تحتوي جملة معزولة دالة على فعل على ما هو سردي حصرا. إن تتابعا من العبارات وحده هو الذي يكوّن توزيعا سرديا ويسمح لنا، على نحو ارتدادي، بالكلام عن جمل

الفعل التي تُؤَلِّف من هذه المتواليات سردا. في هذا المجال، تشكل العلاقة السجالية العتبة الأولى الأصيلة التي تقود إلى السردية في النحو السطحي، أما العتبة الثانية من هذا النوع فتتشكل من مفهوم الأداء، ويشار إلى الثالثة عبر التتابع التوزيعي للأداءات ونقل القيم الذي يرافقه. لنتأمل كل واحدة من هذه العتبات على التوالي، مبتدئين بالأولى؛ التمثيل السجالي للعلاقات المنطقية.

لاحظ أولا أن التمثيل السجالي يأتي معه بملامح جديدة، وأن له قبل أن يمتلك الدلالة المنطقية المتعلقة بالتناقض والضدية دلالة مستقلة ذات صلة بالممارسة. المواجهة والكفاح صورتان لتوجّه الفعل نحو الآخرين، كما عولج ذلك في علم اجتماع تأويلي من مثل ذلك الذي وضعه ماكس فيبر. يضع علم اجتماع فيبر الكفاح (Kampf) في مكان معرف جيدا ضمن التكوين التقدمي للمقولات الأساسية في رائعته «الاقتصاد والمجتمع»[51]. لذلك فإن إدخال مقولة الكفاح يؤكد الطبيعة الخليطة لكل نحوّ سردي، طبيعة نصف ـ منطقية ونصف ـ ممارسية.

لاحظ أيضا أن التكافؤ على المستوى المنطقي بين المواجهة والتناقض قابل للطعن إلى حد بعيد. ويبدو لي أن مفهوم التحدي، يُفّعل نوعا من السلبية كان كانط في مؤلفه الثانوي Versuch, den Bergriff der negativen Grossen in die Weltweisheit einzufuhren الصادر عام 1763 أول من أظهر أنها لاتقبل الاختزال إلى تناقض[52]. إن التضاد بين ذات ما وذات ضد ليس هو التضاد بين شكلين متضادين لفعل شيء ما. ولنا أن نشك في كونها حتى علاقة ضدية.

تطرح إضافة مقولات النقل إلى المقولات السجالية مشكلة مماثلة. هنالك في هذه المرحلة الجديدة، مرة أخرى، استعانة ضمنية فاضحة بالظاهراتية. إذا كان النقل هو حرمان شخص ما من شيء ما وإعطاؤه إلى شخص آخر، فإن هنالك ما هو أكثر من الحرمان والإعطاء، من الفصل والوصل. إن الحرمان من قيمة/ شيء، الذي تمر به ذات ما، هو تحوير يؤثر

في هذه الذات بوصفها ضحية. لذلك فإن ما تضيفه المرحلة الأخيرة من تكوين النموذج هو ظاهراتية معاناة وقيام بفعل، تحصل فيها مفاهيم مثل حرمان ومنح على معناها. إن مجمل اللغة الطوبولوجية (الموقعية) لهذا الطور الأخير هي خليط من حالات الفصل والوصل، وكذلك التحوير، وهي لا تأتي من عالم الممارسة فقط، ولكن من عالم المعاناة أيضا[53]. ليس ثمة ما يثير الدهشة في هذا الاستنتاج إذا صح أن التركيب النحوي الطوبولوجي للنقلات، الذي يكرر مسار العمليات المنطقية للمربع السيميائي، «ينظّم السرد بقدر ما هو عملية خالقة للقيم» («في المعنى»، ص. 178). كيف تنتقل هذه المضاعفة من العمليات التركيبية النحوية التي كانت، داخل الإطار التصنيفي، «قابلة للتنبؤ بها وحسابها» (ص. 166)، إلى «عملية خالقة للقيم»؟ إن ثمة مكانا ما لابد أن المنطق لا يكفي فيه لتحقيق إبداع مناسب للسرد. تفتح هذه الفجوة مستوى النقل، بقدر ما يُستبعَد الترابط والافتراض المسبق عن النموذج المنطقي القوي لكي تعبِّر عن لا تناظر الحرمان والنسبة، والجدة التي تنتمي إلى النسبة. يزداد جانب الجدة المرتبط بالنسبة جلاء ما أن تكون قوة، معرفة، رغبة في فعل شيء ما ـ أي افتراضية فعل شيء ما نفسها ـ مما يصيب الذات.

الفجوة التي نحن بصددها بين التخطيطية الابتدائية، حيث هنالك توازن بين كل العلاقات، والتخطيطية النهائية، حيث تدخل قيم جديدة، تكون خافية في حالة حكايات بروب الخرافية الروسية التي تنتهي فيها دورة القيم مع استعادة الحالة الابتدائية. ابنة الملك، التي سحرها وغد وأخذها بعيدا وخبأها، يجدها البطل وتعاد إلى والديها! غريماس نفسه في «علم الدلالة البنيوي» يعترف بأن الوظيفة الأعم للسرد ظلت حتى الآن استعادة نظام مهدد من القيم. لكننا نعرف، بفضل تخطيطية الحبكات التي أنتجتها الثقافات التي نحن وارثوها، أن هذه الاستعادة لا تميز إلا فئة واحدة من السرد، بل حتى نوعا واحدا من الحكايات الشعبية دون شك. تلفظ الحبكة «الأزمات»

و«حلول العقد» بطرق مختلفة كثيرة! والبطل (أوالبطل المضاد) يتغير في مسار حبكة ما بطرق مختلفة كثيرة. هل هو أمر مؤكد أن بالإمكان إسقاط كل سرد على قالب غريماس الموقعي المكوّن من برنامجين، علاقة سجالية ونقل للقيم؟ إن دراستنا لتحولات الحبكة تميل بي إلى الشك في ذلك.

ختاما، يبدو لي أن نموذج غريماس ينوء تحت قيد مضاعف؛ منطقي من جهة، وممارسي منفعل pathetic (أي يتعلق بالقيام بفعل والمعاناة) من جهة أخرى. لكنه يستكمل شروط الأول منهما فقط، وذلك عبر دعمه المتواصل نقش مكونات السردية الداخلة عند كل مستوى جديد على المربع السيميائي، بشرط أن يساعد فهمنا للسرد وللحبكة على ظهور إضافات مناسبة من نمط توزيعي بيّن؛ بدونها يبقى النموذج التصنيفي عقيما وجامدا[54].

إن إدراك هذه الطبيعة الخليطة لنموذج غريماس لا يعني دحضه. على العكس، إنه إيضاح لشروط معقوليته، وهو عين ما فعلناه في القسم الثاني من الجزء الأول بالنسبة للنماذج المعيارية المستخدمة في التاريخ.



3

# الفصل الثالث

## ألعاب مع الزمن

إن غنى مفهوم الحبك، ومعه على نحو متلازم مفهوم الزمن السردي ـ الذي أكرس له هذا الفصل ـ هو بالتأكيد امتياز ينتمي إلى السرد القصصي لا إلى السرد التاريخي، وذلك بسبب استئصال قيود معينة يختص بها السرد التاريخي. (هذه القيود ستكون موضوعا لدراسة مفصّلة في القسم الرابع من الجزء القادم). ويرجع هذا الامتياز إلى خاصية السرد اللافتة للنظر في أنه ينشطر إلى تلفيظ [énociation] وتقرير [énoncé]. ويكفي للتعرف على هذا التمايز أن نتذكر أن الفعل التصوري الذي يحكم الحبك هو فعل قضائي يتضمن «إدراكا معا». وإن شئنا مزيدا من الدقة، فإنه ينتمي إلى فصيلة الأحكام التأملية[1]. وقد قادنا ذلك إلى القول إنك إذ تسرد قصة فأنت إنما «تتأمل» فعلياً الحدث الذي ترويه. لهذا السبب، يحمل «الإدراك معا» السردي القدرة على النأي بنفسه عن إنتاجه، فيقسم بهذه الطريقة نفسه إلى اثنين.

تعود هذه القدرة التي يتمتع بها الحكم الغائي على تقسيم نفسه إلى اثنين للظهور اليوم في مصطلحات لغوية محض بصيغة «تلفيظ» و«تقرير»، وهما المصطلحان اللذان حصلا بفضل تأثير غونتر مولر وجيرارد جينيت

والسيميائيين من مدرسة جينيت على الحق في أن يستخدما في الشعرية السردية. إن مثل هذه النقلة في الاهتمام من التقرير السردي إلى تلفيظه جعلت الملامح القصصية حصراً للزمن السردي تتخذ خطوطا عريضة مميّزة. إذ يطلقها حرة بمعنى ما ذلك التفاعل بين المستويات الزمنية المتنوعة النابعة من تأملية الفعل التصوري نفسه. وسننظر في صيغ مختلفة من هذا التفاعل، الذي يبدأ فعلا بين التقرير والأشياء المروية، لكنه يصبح ممكنا بوساطة الانشطار بين التلفيظ والتقرير.

## التلفيظ وأزمنة الفعل النحوي

أود من باب التقديم أن أنظر في الامكانات التي يمنحها نظام أزمنة الفعل النحوي للتلفيظ. وقد بدا لي أن هذا البحث لا بد أن يتصدر دراساتي المكرسة للألعاب مع الزمن الناجمة عن الانشطار إلى تلفيظ وتقرير، ما دام الكتّاب الثلاثة الذين اخترت دراستهم يعمدون إلى ربط نظريتهم في أزمنة الفعل النحوي بشكل مكشوف مع وظيفة التلفيظ في الخطاب، لا مع بنية التقريرات الناجمة، والتي تبقى إما معزولة عن المتكلم وإما عن الحالة الكلامية. بالإضافة إلى ذلك، فإن الحل الذي يوفره هؤلاء المؤلفون لمشكلة تنظيم أزمنة الفعل النحوي في اللغات الطبيعية يتسبب في ظهور مفارقة تتعلق مباشرة بمكانة الزمن في القصص الخيالي، وبالتالي بالزمن على مستوى المحاكاة 2.

تتمثل المساهمة الرئيسة لهذا البحث، من جهة، في إظهاره أن نظام الأزمنة النحوية الذي يتنوع من لغة إلى أخرى، لا يمكن اشتقاقه من التجربة الظاهراتية للزمن ومن تمييزها الحدسي بين الحاضر، والماضي، والمستقبل. ويسهم استقلال أنظمة الأزمنة النحوية هذا في تعزيز استقلال التأليف السردي على مستويين. يوفر نظام الأزمنة النحوية، على مستوى تبادلي حصرا (لنقل على مستوى أزمنة الفعل النحوي في لغة معطاة)، خزينا من التمييزات،

والعلاقات، والاقترانات التي تستمد منها القصص امكانات استقلالها الذاتي عن التجربة المعيشة. على وفق هذا الاعتبار، تحتوي اللغة، بنظام أزمنتها النحوية، وسيلة جاهزة تعدّل بها زمنيا كل الأفعال النحوية الخاصة بالفعل على طول السلسلة السردية. فضلا عن ذلك، نرى على مستوى يمكن أن يُسمى توزيعيا، أن هذه الأزمنة النحوية لا تسهم في إضفاء السردية عبر التفاعل بين اختلافاتها داخل النموذج التبادلي النحوي العريض فحسب، ولكن أيضا عبر ترتيبها ترتيبا متتاليا على طول سلسلة سرد ما. حقيقة أن النحو الفرنسي يحتوي داخل نظام واحد على زمن غير تام وزمن ماض مطلق preterite تمثّل بالفعل موردا عظيما. لكن حقيقة أن التتابع الذي يعقب فيه زمن ماض مطلق زمنا غير تام يثمر ناتجا من المعنى جديدا، لهي مورد أكثر إثارة للإعجاب. بكلمات أخرى، إن إضفاء الطابع التوزيعي على الأزمنة النحوية أمر جوهري كما هو حال تكوينها التبادلي. ومع ذلك، فإن النقطة الأولى، شأنها شأن النقطة الثانية تماما، تعبّر عن الاستقلال الذاتي لنظام الأزمنة النحوية عما نسميه، في علم دلالةٍ أولي يتناول الحياة اليومية، الزمن.

من جهة أخرى، يبقى السؤال مفتوحا، إلى أي حد يمكن لنظام الأزمنة أن يتحرر من أية إحالة على التجربة الظاهراتية للزمن؟ في هذا الشأن، يحمل التردد الذي تعاني منه المفاهيم الثلاثة التي سنناقشها دلالة كبيرة. فهو يكشف تعقيد العلاقة الذي أقرّ به أنا نفسي، بين زمن القصص وزمن التجربة الظاهراتية، سواء أخذنا ذلك على مستوى التصور السبقي (المحاكاة1) أم على مستوى إعادة التصور (المحاكاة 3). إن ضرورة فصل نظام الأزمنة عن تجربتنا المعيشة للزمن واستحالة عزله تماماً عنها تبدو لي وكأنها تبيّن بشكل رائع مكانة التصورات السردية بوصفها في آن واحد مستقلة ذاتياً عن التجربة اليومية وتتوّسط بين ما يسبق سرداً وما يعقبه.

هنالك سببان يدفعاني إلى الابتداء بالتمييز الذي يطرحه أميل بنفنست بين التاريخ والخطاب، ثم الانتقال إلى مساهمات كيت هامبرجر، وهارالد

وينرتش في إشكالية أزمنة الفعل النحوي[2].

من جانب، يمكن لنا متابعة التقدم من دراسة تقع داخل إطار تبادلي بحت إلى مفهوم يضيف إلى دراسة التنظيم السكوني للأزمنة النحوية دراسة توزيعها المتتالي داخل وحدات كبيرة. من جانب آخر، نستطيع أن نلاحظ عن الانتقال من مفهوم إلى آخر يأتي بعده تقدماً في فك عرى العلاقة بين هذه الأزمنة النحوية والتجربة المعيشة للزمن؛ وهو ما سيمكّننا من قياس العقبات التي تمنعنا من الاستمرار في هذه المحاولة إلى نهايتها. وهنا تحديداً سأبحث عن الاسهامة الرئيسة لهذه المفاهيم الثلاثة في بحثي الخاص المتعلق بدرجة استقلال التصورات السردية عن التجربة المتصورة مسبقاً أو المُعاد تصوّرها للزمن.

لنسترجع باختصار أساس التمييز الذي يقدّمه بنفنست بين الخطاب والتاريخ. المتكلم في التلفيظ التاريخي غير موجود ضمناً: «لا أحد يتكلم هنا؛ تبدو الأحداث وكأنها تسرد نفسها» (ص» 208). لكن الخطاب يعيّن أن كل تلفيظ يفترض متكلماً وسامعاً، وفي المتكلم القصدَ إلى التأثير في الآخر بطريقة ما» (ص. 209) إن لكل نمط من التلفيظات نظام أزمنته النحوية الخاص: أزمنة نحوية مقبولة، وأخرى مستبعدة. وهكذا يحتوي التلفيظ التاريخي على ثلاثة أزمنة نحوية: الماضي المطلق preterite أو الماضي المبهم aorist، وغير التام، والماضي المركب الثاني الأكمل plus-que-parfait (الذي يمكن أن يضاف إليه المستقبل الاحتمالي prospective مثل «كان يفترض أن يغادر» أو «كان ينوي المغادرة»). لكن التلفيظ التاريخي، يستبعد على نحو خاص، الحاضر ومعه المستقبل، الذي هو حاضر سيأتي، والماضي المركب الأولperfect، الذي هو حاضر في الماضي. وعلى العكس من ذلك، لا يستبعد الخطاب إلا زمناً نحوياً واحداً هو الماضي المطلق، بينما يستبقي ثلاثة أزمنة نحوية أساسية: هي الحاضر، والمستقبل، والماضي المركب الأول. الحاضر هو زمن الخطاب الأساسي لأنه يؤشر تعاصر ما يُقَرّر

مع «لحظة الخطاب». وهو لذلك مرتبط بخاصية لحظة الخطاب في الإحالة إلى ذاتها. وهذا هو السبب في تشخيص خواص مستويي التلفيظ بوساطة سلسلة معايير ثابتة هي مقولات الأشخاص. لا يستطيع التلفيظ التاريخي أن يستبعد الحاضر دون استبعاد العلاقة بين الأشخاص «أنا» و«أنت». والماضي المطلق هو زمن الأحداث التي تتعدى شخص الراوي.

ماذا عن العلاقة بين نظام الأزمنة النحوية والتجربة الزمنية المعيشة؟

لسبب واحد، إن توزيع أشكال ضمائر الأزمنة النحوية الفرنسية في نظامين متمايزين لابد وان يجعله مستقلاً عن فكرة الزمن ومقولاته الثلاث الحاضر، والماضي، والمستقبل. هنالك شيء واحد يدعونا إلى قول هذا هو ازدواجية نظامي الأزمنة النحوية نفسها، فهي تشهد عليه. لا فكرة الزمن ولا مقولات الحاضر، والماضي، والمستقبل يمكن أن توفر «المعيار الذي يقرر موقع شكل ما أو احتماليته داخل نظام الفعل النحوي» (ص. 205). تنسجم هذه العبارة تماماً مع النقلة التي أحدثها النظام الرمزي إجمالا على مستوى المحاكاة2 في علاقته مع المستوى التجريبي والممارسي paxic للمحاكاة1.

من جهة أخرى، لا ينعزل التمييز بين نظامي التلفيظات تماماً عن الزمن. وهو سؤال يثيره أساسا أخذ السرد بنظر الاعتبار. ربما لم يوّجه اهتمام كاف إلى ملاحظة أن السرد الذي يضعه بنفنست على الضد من الخطاب يُسّمى على نحو ثابت «السرد التاريخي» أو «التلفيظ التاريخي». التلفيظ التاريخي «يميّز سرد الأحداث الماضية» (ص. 206). يتمتع مصطلح «ماضية»، في هذا التعريف، بالأهمية ذاتها التي يتمتع بها مصطلحا «سرد» و«أحداث». تعيّن هذه المصطلحات «أحداثا وقعت في لحظة معينة من الزمن... دون أي تدخل من جانب المتكلم» (المصدر السابق) إذا لم يكن ثمة تناقض شكلي بين هذا التعريف ومحاولة فصم عرى العلاقة بين نظام الأزمنة والتمييز الحدسي بين الماضي، والحاضر، والمستقبل فإنما يكون الحال كذلك ما دامت الإحالة تكون إما إلى الماضي الفعلي، كما في حالة المؤرخ أو إلى الماضي

القصصي، كما في حالة الروائي (و هو ما يسمح لبنفنست أن يستمد أحد أمثلته من مقطع لبلزاك). ومع ذلك، فإذا تميّز السرد عن الخطاب بأنه سلسلة من الأحداث تبدو وكأنها تسرد نفسها دون تدخل متكلم، فان ذلك يصح بقدر ما تبقى فكرة ماضٍ ما، سواء أكان واقعياً أم قصصياً، حسب بنفنست، لا تنطوي على إحالة المتكلم على ذاته في تلفيظه، كما يحدث في الخطاب. ما لا يتم تطويره هنا هو العلاقة بين الماضي القصصي والماضي الواقعي. هل يفترض الماضي القصصي الماضي الواقعي، وبالتالي الذاكرة والتاريخ، أم إن البنية الخاصة بالتعبير الزمني التاريخي نفسها هي ما ينتج تشخيصه على أنه ماض؟ إلا أن القبول بذلك سيجعل من غير المفهوم لماذا يُفهم الماضي القصصي على أنه شبه ـ ماضٍ[3].

أما بالنسبة لحاضر لحظة الخطاب، فإن من الصعب القول إنه لا يرتبط بأية علاقة مع الزمن المعيش، إذا ما أضفنا أن الزمن الماضي المركب الأول هو الحاضر في الماضي، والمستقبل هو الحاضر الذي سيأتي. إن المعيار النحوي للحاضر، أي صفة الإحالة الذاتية للحظة الخطاب، شيء، ومعنى هذه الإحالة الذاتية نفسها، أي تعاصر ما يُروى مع لحظة الخطاب، شي آخر أيضا. والعلاقة المحاكاتية للمقولات النحوية مع التجربة المعيشة مندرجة كلياً داخل هذه العلاقة، علاقة كل من الفصل والوصل، بين الحاضر النحوي للحظة الخطاب والحاضر المعيش[4].

هذه العلاقة المحاكاتية بين أزمنة الفعل النحوي والزمن المعيش لا يمكن أن تُحصر بالخطاب إذا كنا، كما هو شأن ورثة بنفنست، أكثر اهتماماً بدور الخطاب في السرد منا بالتضاد بين الخطاب والسرد. هل يمكن لأحداث الماضي، سواء أكانت واقعية أم متخيلة، أن تُقدّم دون أي تدخل من المتكلم في السرد؟ هل يمكن للأحداث أن تظهر ببساطة هكذا في أفق القصة دون أن يوجد أي شخص يتكلم بأية طريقة؟ ألا ينتج غياب راو عن السرد التاريخي عن استراتيجية بوساطتها يغيب الراوي نفسه عن السرد؟ لا يستطيع هذا

التمييز الذي سنختبره في أدناه لذاته إلا أن يكون مؤثراً حتى في هذه المرحلة المبكرة في السؤال الذي أثيره هنا والمتعلق بالعلاقة بين أزمنة الفعل النحوي والزمن المعيش. إذا كان علينا إجراء التمييز بين التلفيظ (الخطاب بمصطلح بنفنست) والتقرير (السرد في معجمه) داخل السرد نفسه، فان ذلك سيضاعف المشكلة. لأنها ستتضمن، أولاً، العلاقة بين زمن التلفيظ وزمن التقرير، وثانياً، العلاقة بين هذين الزمنين وزمن الحياة أوالفعل[5].

قبل الدخول في هذا الجدل، دعونا نوّسع أكثر، أولاً مع كيت هامبرجر، الانقسام بين قصص أساسي ـ أي الماضي المطلق ـ وآخر يتعلق بالتقريرات الجازمة المطروحة حول الواقع، أي زمن الحديث العادي، ثم مع هارالد وينرتش، عزل مجمل نظام الأزمنة في اللغات الطبيعية عن مقولات الزمن المعيش: الماضي، والحاضر، والمستقبل.

نحن مدينون لكيت هامبرجر لتمييزها الواضح بين الشكل النحوي لأزمنة الفعل، خصوصاً الأزمنة الماضية، ودلالتها الزمنية في عالم القصص. لم يؤكد أحد كما فعلت القطيعة التي يحدثها القصص الأدبي في أداء الخطاب لوظيفته[6]. هنالك حاجز لا سبيل إلى عبوره يفصل الخطاب التقريري (Aussage) الذي يشير إلى الواقع عن السرد القصصي. وينتج عن هذه القطيعة منطق مختلف، سوف أتناول لاحقاً مضامينه بالنسبة للزمن. لكن علينا قبل أن نتفحص ما يترتب عليه فهم سبب هذا الفارق. إنه ينتج كلياً من حقيقة أن القصص تستبدل بأنا ـ الاصل I-Origne الخاصة بالخطاب التقريري، أصل هو نفسه واقعي، أنا ـ أصول I-Origine تختص بشخصيات القصص. يستند الثقل الكامل على ابتكار الشخصيات، شخصيات تفكر، وتشعر، وتفعل، والتي هي أنا ـ الأصول القصصية التي ترتبط بها الأفكار والمشاعر والأفعال التي تعود للقصة. هذه الشخصيات القصصية Fiktive Ichpersonen هي محور منطق القصة. لا أقرب من هذا إلى أرسطو، الذي يرى في القصة محاكاة لشخصيات فاعلة. لذا يتأسس معيار القصة من استخدام أفعال نحوية تعيّن

عمليات داخلية، أي عمليات نفسية أو عقلية. وتقرر هامبرجر «إن القصص الملحمي هو اللحظة الابستمولوجية الوحيدة التي يمكن فيها لأنا ـ أصل (أو ذاتية) الضمير الغائب بوصفه ضميراً غائباً أن تُصَوّر [dargestellt]» (ص 83)[7] .

يفسد نظام الأزمنة النحوية في عالم القصص ظهور أفعال نحوية تعيّن عمليات داخلية تعود إلى الذات القصصية في الخطاب. يعيّن الماضي المطلق في «النظام التقريري» للغة، الماضي الواقعي لذات واقعية تقرر نقطة صفر النظام الزمني؛ والأصل هنا يفهم بالمعنى الذي يشير به اختصاصيو علم الهندسة إلى الأصل في نظام إحداثيات ما. لا ماض إلا لأنا ـ الأصل الواقعية Reale Ich-Origin؛ إذ تساهم الأنا Ich في محيط الواقع الخاص بهذه الأنا ـ الأصل I-Origo . في عالم القصص، يفقد الماضي المطلق الخاص بالملحمة وظيفته النحوية الخاصة في تعيين الماضي. لا يحدث الفعل السردي، إن شئنا الدقة. بهذا المعنى يحق لنا الكلام عن غياب الزمنية من القصص (قارن مناقشة «وجهة النظر والصوت السردي» في نهاية هذا الفصل). لن نتمكن حتى من الكلام عن الاستحضار (Vergegenwartigung) بالمعنى الذي قصده شيلر، لأن هذا قد يشير إلى علاقة مع ذات التقرير الواقعية ويحذف الطبيعة القصصية البحت لأنا - الأصول الخاصة بالشخصيات. إنه أقرب إلى زمن حاضر، بمعنى زمن يقع في آن واحد مع الفعل المسرود، لكنه حاضر لا يرتبط هو نفسه مع الحاضر الواقعي للتقرير.

إذا كان إدخال أفعال نحوية تشير إلى حالات عقلية يكوّن المعيار لإحلال أنا ـ الأصول الخاصة بالشخصيات القصصية محل أنا ـ الأصل I-Origo الخاصة بذات التقرير الواقعية، فان فقدان معنى «الماضي» في الماضي المطلق الخاص بالملحمة يُعد علامة دالة على ذلك. وهنالك في أعقابها علامات دالة أخرى، مثل اقترانات متنافرة بين الكلمات الدالة على ظرف الزمان تكون مستحيلة في التقريرات عن الواقع. وهكذا نقرأ في احد الأعمال القصصية «Morgan War Weihnachten» («غداً كان عيد الميلاد»). أو:

«بالطبع، كان قادماً إلى حفلتها الليلة». إن إضافة ظرف يعبر عن المستقبل إلى غير التام يثبت أن غير التام قد فقد وظيفته النحوية.

إن القول إن وضع القصص الملحمي على الضد من تقرير الواقع يشكل تعريفاً جيداً له، وإن ظهور الشخصيات القصصية يمكن اعتباره العلامة الرئيسة الدالة على الدخول في السرد، يُعد هذا القول طريقة قوية لرسم مميزات القصص لا سبيل إلى الطعن فيها. ما يبقى مثار خلاف هو أن فقدان معنى «الماضي» يكفي لتمييز نظام أزمنة الفعل النحوي في القصة. لماذا يُستبقى الشكل النحوي بينما تُزال دلالته في الإشارة إلى الماضي؟ ألسنا ملزمين بالبحث عن سبب ايجابي لاستبقاء الشكل النحوي، سبب يساوي في القوة سبب فقدان دلالته المعتادة في الزمن الواقعي؟ يبدو أن لامناص من البحث عن مفتاح الإجابة في التمييز بين المؤلف الواقعي والراوي، الذي هو قصصي(8). يجتمع في القصص خطابان، خطاب الراوي وخطاب الشخصيات. وكيت هامبرجر، الحريصة على قطع كل الصلات مع نظام التقرير، ترغب أن تأخذ بالاعتبار مركزاً واحداً للوعي فقط، هو صيغة الغائب القصصي في مرويات صيغة الغائب(9).

إن ما سبق يدعونا إلى تفعيل جدلية الشخصية والراوي، حيث يُعد الراوي تكويناً قصصياً شأنه تماماً شأن الشخصيات في السرد(10).

تبدأ محاولة هارالد فاينريش Weinrich لعزل تنظيم الأزمنة النحوية عن الاهتمام بالزمن المعيش وعن المقولات (ماض، وحاضر، ومستقبل) التي يفترض أن النحو قد استعارها من الأخير [أي الزمن المعيش ـ م] من انشغال مختلف.

يتزامن العزل الأول الذي يجري بين أزمنة الفعل النحوي ومقولات الزمن المعيش مع المحاولة الأولى تماماً الرامية إلى تلفيظ التجربة. (بهذا المعنى، يقع التضاد بين فعل السرد وفعل التقرير داخل نحوّ أكثر شمولاً للأزمنة النحوية).

يحرر هذا الادعاء القوي مشروعه مباشرة من الافتراض القائل بوجود زمن معطى ما في كل لغة، ويدعونا إلى منح كل الأزمنة النحوية المكوّنة لنظام التسمية في لغة معينة القدر نفسه من الاهتمام. إن إطار بحثه هذا على وجه الخصوص مفيد لتأملنا في العلاقة بين تنظيم الأزمنة النحوية ومعنى الزمن في القصص، بقدر ما يكون البعد الذي يُعد الأنسب هو النص، وليس الجملة. بوساطة قطيعة كهذه مع الامتياز الحصري الذي تتمتع به الجملة، ينوي فاينريش أن يطبق المنظور البنيوي على «لسانيات النص»[11]. وهو يمنح نفسه بهذه الطريقة مجالاً كافياً لإنصاف القيمة الموضعية لزمن نحوي ما في نظام التسمية، وتوزيع الأزمنة على طول النص على حد سواء. إن هذا العبور من وجهة النظر التبادلية إلى التوزيعية هو الأكثر غنى في دروس تهدف إلى دراسة الزمن في القصص، ما دامت القصص أيضا تتخذ النص، وليس الجملة، وحدة للقياس.

إذا لم يكن مبدأ تنظيم الزمن في لغة معطاة مستنداً على تجربة الزمن المعيش، فلابد من السعي إليه في مكان آخر. على عكس بنفنست يستعير فاينريش مبدأه لتصنيف الأزمنة وتوزيعها من نظرية الاتصال. وهذا الخيار ينطوي على أن التركيب النحوي الذي تشير إليه دراسة الأزمنة يتألف من شبكة من الإشارات يوجهها متكلم إلى سامع أو قارئ، وهي تسمح له أن يستلم شفرة الرسالة اللفظية ويحلّها بطريقة معينة. كما أنها تدعونا إلى أداء توزيع ابتدائي للمواضيع الممكنة للاتصال في علاقتها مع محاور معينة للاتصال: «تقديم انعكاس لهذه التجربة التخطيطية للعالم هو تحديدا دور المقولات التركيبية النحوية». (ص 27) لندع جانباً حتى مناقشة لاحقة الملمح المحاكاتي الذي تشير إليه بوضوح تام هذه الإحالة إلى عالم أضفى عليه التركيب النحوي توزيعاً ابتدائياً يقع ما قبل علم الدلالة، أو لنقل ما قبل مفردات اللغة.

يوزع فاينريش أزمنة اللغات الطبيعية التي يختبرها بين ثلاثة محاور، كلها محاور اتصال.

1. الحالة الكلامية (Sprechsituation)، وهي تحكم التمييز الأول بين القيام بالسرد (erzahlen) والتعليق أو المناقشة (besprechen)[12]. وهو حتى الآن أهم تمييز بالنسبة لغاياتنا، كما انه يوفر العنوان الفرعي للنص الأصلي : Besprochene und erzahlte Welt. يتفق هذا التمييز مع موقفين مختلفين للكلام، يتصف التعليق بالشد والمشاركة (gespannte Haltung) بينما يتصف القيام بالسرد بالاسترخاء وتخفيف الشد، أو التجرد (entspannte Haltung).

ما يمثل عالم التعليق الحوارات الدرامية، والمذكرات السياسية، والافتتاحيات، والشهادات، والتقارير العلمية، والمقالات الأكاديمية، والاطروحات القانونية، وكل أشكال الخطاب الطقسي أو المشفّر أو الأدائي. وترتبط هذه المجموعة بموقف توتر ينطلق من كون المتحاورين مهتمون بالخطاب أو مشاركون فيه. وهم منهمكون في التعامل مع المحتوى المسجّل: «كل تعليق هو شذرة من الفعل»، (ص 33) بهذا المعنى، الكلام اللاسردي وحده هو الخَطِر tua res agitur.

ما يمثل العالم المروي هو الحكايات الشعبية، والأساطير، والقصص القصيرة، والروايات، والمرويات التاريخية[13]. لا وجود هنا للمتحاورين ضمناً. الأمر لا يخصهم؛ وهم لا يظهرون على المسرح[14]. وهذا هو السبب في أن بالإمكان القول في إشارة إلى «فن الشعر» لأرسطو انه حتى الأحداث المثيرة للشفقة أو الخوف تنتمي، عندما تُستقبَل بتجرد، إلى العالم المروي.

يمثل تقسيم الأزمنة إلى مجموعتين تتفقان مع كل موقف العلامة التي توجه الحالة الاتصالية نحو التوتر أو الارتخاء. «إن «عناد» الوحدات الدالة (المورفيمات) الزمنية في تأشير التعليق أو السرد يمكّن المتكلم من أن يؤثر في المستمع لتشكيل الاستقبال الذي يريد المتكلم أن يراه مدخراً لنصه» (ص 30). ومع ذلك، فان من المتاح نمذجة حالات الاتصال الخاصة بالتجربة المشتركة من حيث المبدأ، على أساس التوتر أو الارتخاء، ويؤشرها على المستوى اللغوي توزيع العلامات التركيبية النحوية التي هي الأزمنة. هنالك

مجموعتان متميزتان من الأزمنة تتفقان مع حالتين كلاميتين. إذ يوجد في اللغة الفرنسية بالنسبة للعالم المُعلّق عليه الحاضر، والماضي المركب، والمستقبل؛ وهنالك بالنسبة للعالم المروي الماضي المطلق وغير التام، والماضي المركب الثاني والشَرطي. (سنرى كيف أن هذه المجاميع تُقسّم بدورها فرعيا ضمن علاقتها مع معيارين لاحقين يصقلان التميز الأساسي بين العالم المُعلّق عليه والعالم المروي.) من هنا فإن ثمة علاقة اعتماد متبادل بين موقف الكلام وتوزيع الأزمنة. من جانب، توفر هذه المواقف حافزا على توزيع الأزمنة إلى مجموعتين، بقدر ما يستخدم المتكلم الأزمنة المعلق عليها من أجل «جعل المشاركين يشعرون بالشد في موقف الاتصال» (ص. 32) من جانب آخر، تبث الأزمنة نفسها علامة من المتكلم إلى المستمع تشير إلى «أن هذا تعليق، هذا سرد». وبهذا المعنى تأتي معها بتوزيع ابتدائي بين مواضيع الاتصال الممكنة، تقسيم ابتدائي تخطيطي للعالم إلى عالم مُعَلّق عليه وعالم مروي. ولهذا التوزيع معاييره الخاصة، ما دام يعتمد على جدولة نظامية تستند على عيّنات من عدد من النصوص. إن رجحان كفة مجموعة من الأزمنة في نوع من النصوص، ومجموعة أخرى من الأزمنة في نوع آخر من النصوص يصبح بذلك قابلا للقياس.

ليس هذا التوزيع الابتدائي للأزمنة معزولا عن التمييز بين الخطاب والسرد لدى بنفنست، عدا أنه لم يعد يتضمن علاقة المتكلم مع التلفيظ، ولكن علاقة حوار ومن خلالها إرشاد لاستقبال الرسالة من اجل إتاحة توزيع ابتدائي لموضوعات الاتصال الممكنة. لذلك يتأثر العالم المشترك بين المتحاورين أيضا بتمييز تركيبي محض. وهذا هو السبب في أن المسألة بالنسبة لفاينريش مسألة عالم مروي وعالم مُعَلّق عليه. وكما هو الحال مع بنفنست فإن هذا التمييز ينفع في تحرير توزيع الأزمنة من مقولات الزمن المعيش. لهذه «الحيادية» بخصوص الزمن (Zeit) (ص 44) أهمية قصوى في تعريف الأزمنة الخاصة بالعالم المروي. ما يسمّيه النحوّ الماضي وغير التام

(وهما ما سأضعهما على الضد من بعضيهما البعض عندما أناقش فكرة «إبراز المعالم») هما زمنان سرديان، ليس لأن السرد يعبر أساسا عن أحداث الماضي، واقعية أم قصصية، ولكن لأن هذه الأزمنة تتجه نحو موقف ارتخاء وعدم تورط. الجوهري هو أن العالم المروي غريب على الموجودات المباشرة التي تحيط بالمتكلم والمستمع وتشغلهما عن نحو مباشر. والنموذج المعتمد هنا يبقى الحكاية الخرافية. «إنها تأخذنا أكثر من أي شي آخر خارج الحياة اليومية وتبعدنا عنها». (ص. 45) إن تعبيرات: "once upon a time" و"il etait une fois"، و"vor Zeiten"، و"Erase que se era" - وتعني حرفيا «كانت ما كانت عليه» (ص 47)[*] - تخدم في تأشير الدخول في السرد. بكلمات أخرى، فان الزمن الماضي لا يعبر عن الماضي بوصفه كذلك ولكنه يعبر عن موقف الارتخاء وعدم التورط.

تترتب على التفريع الرئيس الابتدائي الذي يستند على درجة يقظة المتحاور نتائج مربكة بالنسبة لمفهوم السردية منذ البداية تماما: ما أن تقع الدراما الحوارية على جانب التعليق، بينما الملحمة والراوية والتاريخ على جانب العالم المروي حتى ينشطر فعل التصور فعليا إلى اثنين. وعلى نحو غير متوقع نُعاد إلى التمييز الأرسطي بين نمط المحاكاة diegesis والدراما، عدا أن المعيار الذي يستخدمه أرسطو كان يستند على العلاقة المباشرة أو غير المباشرة بين الشاعر والفعل المسجّل. هوميروس نفسه يقرر الحقائق، برغم أنه يبعد نفسه عن الإيضاح الذي يقدمه بقدر ما يسمح له جنس نمط المحاكاة، بينما يعمد سوفوكليس إلى جعل الفعل ناتجاً عن الشخصيات نفسها. والمفارقة الناجمة عن ذلك بالنسبة لنا هي نفسها، على أية حال، ما دامت فكرة الحبكة قد استُعيرت من الدراما، والتي سيبعدها وينرتش أيضا من العالم المروي. لا اعتقد أن لهذه الصعوبة أن تعوقنا طويلاً مادام فضاء

(*) يقابل هذه التعبيرات في العربية عبارة «كان يا ما كان». - المترجم.

الخطاب الذي أضعه تحت عنوان «التصور السردي» متصلا بتأليف التقريرات تاركاً دون مساس الاختلاف الذي يؤثر في التلفيظات. فضلاً عن ذلك، فان التمييز بين التوتر والارتخاء ليس واضح المعالم كما قد يبدو للوهلة الأولى. وينرتش نفسه يذكر مثال روايات الإثارة (spanned)، ويلاحظ أن «الراوي إذا ما أعطى شداً معيناً لسرده، فإنما يكون ذلك عن طريق التعويض». إنه، بوساطة تقنية مناسبة، «يوازن جزئياً الارتخاء الذي ينتمي إلى الموقف الابتدائي. . . . إنه يسرد وكأنما هو يعلّق». (ص 35) لا تنفصل «كأنما» هذه في ذهن فاينريش عن الظاهرة الأساسية الخاصة بالانسحاب من عالم الانشغال. بدلاً من ذلك هي تجعله أكثر تعقيداً، تستكمله وتشتبك معه إلى حد إخفائه. وبالمثل، فان عدم امتزاج المجموعتين من الأزمنة يؤكد على استمرار موقف الارتخاء الذي يقف خلف موقف التوتر الذي يعوّض عنه. لكن التحجب مشدود عضوياً إلى موقف الانسحاب في كل المرويات، من مثل الرواية، التي ترتبط بمرويات مثيرة، إلى حد يوجب تركيب الارتخاء والشد بعضيهما على البعض الآخر بدلاً من عزلهما، ولابد من فسح مكان للجنس المركب الذي يتولد عن هذا النوع من المشاركة ـ في ـ الانسحاب.

بهذه الملاحظات نعاود الالتحاق بالمواقع التي اتخذها ورثة بنفنست، والذين ظلوا وهم ينطلقون من قسم يختلف عن فاينريش، أكثر اهتماماً بتضمين الخطاب في السرد مما هم بقطع صلة الواحد بالآخر. إحدى طرق حل هذه المشكلة هي إضفاء تراتبية على التقرير والتلفيظ. وكل أطياف مواقف الكلام الممتدة من الانسحاب حتى المشاركة، ستنبع من التلفيظ.

2. مع «المنظور الكلامي» ينشط محور تركيبي ثان، لا يقل ارتباطاً مع عملية الاتصال عن محور الحالة الكلامية. والأمر هنا يتصل بعلاقة التوقع أو التزامن أو الاستذكار التي تربط زمن الفعل مع زمن النص. وإمكانية فترة فاصلة بين زمن الفعل وزمن النص تنتج عن الطبيعة الخطية للسلسلة

الكلامية، وبالتالي عن تكشف النص نفسه. من جانب، هنالك لكل علامة لغوية ما قبلها وما بعدها في السلسلة الكلامية. ونتيجة لذلك تسهم المعلومات المعطاة فعلاً، وتلك المتوقعة، في تقرير كل علامة في زمن النص Textzeit. من جانب آخر، يعد توّجه المتكلم في علاقته بزمن النص Textzeit نفسه فعلا له زمنه الخاص، هو زمن الفعل Aktzeit. ويمكن لزمن الفعل هذا أن يتطابق مع زمن النص، أو أن يقع قبله، أو يتوقعه.

للغة علاماتها التي تنبهنا إلى التزامن بين زمن الفعل Aktzeit وزمن النص Textzeit أو إلى الفجوة بينهما. ضمن أزمنة التعليق، يشير الماضي المركّب إلى الاستذكار، والمستقبل إلى النظر إلى أمام، أما الحاضر نفسه فليس ثمة ما يدل عليه. ضمن أزمنة السرد، يشير الماضي المركب الثاني والماضي السابق anterior إلى الاستذكار، والشَرْطي إلى النظر إلى إمام، والماضي المطلق وغير التام إلى درجة الصفر في العالم المروي. ويكون الراوي مرتبطاً بالأحداث سواء أكان مشاركاً فيها (كما في سرد ضمير المتكلم) أم مجرد شاهد عليها (كما في سرد ضمير الغائب). بهذه الطريقة يعد الشَرْطي بالنسبة للسرد بمثابة المستقبل بالنسبة للتعليق؛ كلاهما يؤشر معلومات متوقعة. وبهذا تُقصى فكرة الزمن المستقبل. «لا تعني [المعلومات المتوقعة] أكثر من أن المعلومات معطاة قبل أوانها بالارتباط مع لحظة إدراكها». (ص. 74). كما إن الأزمنة الاستذكارية لا تحكمها فكرة الماضي هي الأخرى. ما يهمني الآن، في معرض التعليق، هو المعلومات الاستذكارية. لذلك فان الأزمنة الاستذكارية تفتح الماضي أمام فهمنا، بينما يدفعه السرد بعيداً عن متناولنا. إن الجدال بصدد الماضي يمده إلى الحاضر. وحالة التاريخ العلمي جديرة بالذكر في هذا المجال. فالمؤرخون يسردون ويعلقون في آن واحد في واقع الأمر. إنهم يُعلّقون كلما فسروا. وهذا هو السبب في أن الأزمنة النحوية للتمثيل التاريخي مختلطة. «في التاريخ، تتشكل البنية الأساسية للتمثيل من وضع السرد داخل التعليق» (ص 79) وفن التاريخ

يكمن في التمكن من مثل هذه الأزمنة النحوية المتعاقبة. ويمكن ملاحظة طريقة وضع السرد داخل إطار التعليق ذاتها في العملية القضائية، وفي تدخّلات معينة للراوي في قصته على شكل تعليق. هذا الفصل لوظيفة التأشير التركيبية التابعة للأزمنة النحوية، في علاقتها بالتعبير عن الزمن نفسه، يكون في أبرز درجاته في حالة الزمنين غير التام والماضي المطلق اللذين لا يؤشران إلى مسافة راجعة إلى الخلف في الزمن، ولكن درجة صفر الفجوة بين زمن الفعل وزمن النص. «يشير الماضي المطلق (المجموعة II) إلى السرد. وليست وظيفته تأشير الماضي» (ص 100) بهذه الطريقة يتعذر تركيب الماضي والسرد بعضهما على البعض الآخر. أحد الأسباب في ذلك أن الماضي يمكن أن يُحيَّد بطرق أخرى عدا سرده سرداً بسيطاً؛ مثلا بوساطة التعليق عليه. عندها سأضعه في الحاضر بدلا من تحرير نفسي منه أو تجاوزه (aufheben) عبر لغة السرد. وهنالك سبب آخر، يمكن لنا أن نسرد أشياء أخرى عدا الماضي: «الفضاء الذي يتكشف فيه السرد القصصي تدريجياً ليس هو الماضي». (ص 101) لكي نضع سرداً في الماضي يجب أن نضيف إلى الزمن الخاص بالعالم المروي ملامح أخرى يمكن أن تميز الحقيقة عن الخيال القصصي، مثل إنتاج الوثائق ونقدها. لم تعد أزمنة الفعل النحوي تنفع مفتاحاً لهذه العملية[15].

3. «إبراز المعالم»، ويمثل المحور الثالث لتحليل الأزمنة النحوية. وهو ما زال يُعد محور اتصال، دون أية إحالة على خواص الزمن. وإبراز المعالم هذا يتألف من إسقاط خطوط فاصلة معينة إلى الصدارة، ودفع أخرى إلى الخلفية. يحاول وينرتش في هذا التحليل أن ينآى بنفسه عن المقولات النحوية التي تميّز كيفية حدوث الفعل النحوي أو نمطه، وهي في رأيه وثيقة الصلة بأولوية الجملة، وشديدة الاعتماد على الإحالة على الزمن (سواء تكلمنا عن حالة، أم عملية، أم حدث). مرة أخرى نجد أن وظيفة التركيب النحوي هي توجيه انتباه القارئ وتوقعاته. وهذا هو ما يحدث تحديداً في

اللغة الفرنسية ضمن الزمن الملائم على نحو خاص لإبراز المعالم في ميدان السرد، أي الماضي المطلق؛ بينما يؤشر غير التام التراجع إلى خلفية المحتويات المروية، كما يُلاحظ غالباً في بداية الحكايات الشعبية والأساطير وختامها. لكن بالامكان توسيع هذه الملاحظة نفسها لتشمل الأجزاء السردية في نص ما، كما هو «خطاب في المنهج». يستخدم ديكارت «غير التام عندما يوقف حركة فكره، والماضي عندما يتقدم على نحو منهجي» (ص. 222). مرة أخرى، لا يقدم وينرتش هنا أية تنازلات: «إبراز المعالم هو **الوظيفة الوحيدة حصراً** للتضاد بين غير التام والماضي المطلق في العالم المروي». (ص 117، التأكيد منه).

هل يمكن الاعتراض بالقول إن فكرة شدة الإيقاع إسراعا وبطئاً تُعّين خاصية للزمن نفسه؟ لا. ما يفسّر الانطباع بالسرعة تركّز القيم في الصدارة، كما في التعبير الشهير "Veni, vidi, vici" «جئت، رأيت، انتصرت»(*) أو في أسلوب فولتير المتدفق في حكاياته ورواياته "Contes et romans". على العكس، ما يفسّر بطء الوصف في الرواية الواقعية، الذي يبرزه الإكثار من غير التام، هو الرضا الذاتي الذي يسم تريّث المؤلف عند الخلفية السوسيولوجية للأحداث التي يسجلها[16].

بدأنا نتبين الآن معمار الكل الذي يحكم كما يرى فاينريش النطق التركيبي للأزمنة النحوية. إن العناصر الثلاثة المناسبة التي يسترشد بها التحليل لا تُعطف على بعضها البعض، وإنما توضع في علاقة حملية أحدها للآخر لتكوّن شبكة من تعشيق يزداد دقة وتفصيلاً. لدينا أولا التقسيم العريض إلى سرد وتعليق، مع ما يناسبه من مجموعتين من الأزمنة النحوية. ثم هنالك داخل كل مجموعة، التقسيم الثلاثي للمنظور: الاستذكار ودرجة الصفر والتوقع. وأخيرا، هنالك داخل كل منظور، هذا التفريع بين المستوى الأول

(*) هي البرقية المقتضبة التي زف بها يوليوس قيصر خبر انتصاره على الفرناسيين إلى مجلس الشيوخ ـ المترجم.

والثاني. إذا صح أن المنطوقات التركيبية تكوّن في علاقتها مع الوحدات المتمكنة (اللكسيمات lexemes) التصنيف الأول لموضوعات الاتصال الممكنة («إن دور المقولات التركيبية تحديداً هو عكس هذا التقسيم التخطيطي للعالم». [ص. 27])، عندها لا يوجد بين مستوى التراكيب ومستوى الدلالة، من منظور تصنيف موضوعات الاتصال، أكثر من اختلاف في الدرجة في دقة التقسيم التخطيطي(17).

لا يتحدد كتاب هارالد فاينريش، مع ذلك، بهذه الدراسة التي تزداد تفصيلاً للتقسيم التبادلي للأزمنة النحوية. يلقى هذا النمط من التقسيم تكملة لا غنى عنها في توزيع الأزمنة النحوية نفسها على امتداد نص ما، سواء في التعليق أم في السرد. في هذا المجال، تشكل التحليلات المكرسة للانتقالات الزمنية، أي لـ «العبور من علامة إلى أخرى في مسار التكشف الخطي للنص» (ص199)، توسطاً أساسيا بين الامكانات التي يوفرها مستوى التركيب، والتلفيظ الخاص بتصور سردي ما. يجب أن لا تُهمَل هذه التكملة التوزيعية للتقسيم التبادلي للأزمنة النحوية في لغة طبيعية إذا ما تذكّرنا أن النص يتألف من علامات مرتبة في سلسلة خطية، تُرسَل من متكلم إلى مستمع في تتابع زمني تعاقبي» (ص198).

قد تكون هذه الانتقالات منسجمة فيما بينها، إذا ما حدثت داخل المجموعة ذاتها، أو قد تكون متنوعة إذا ما وقعت بين مجموعة وأخرى. وقد تبين أن الأولى هي الأكثر تواتراً. إنها تضمن، فعلياً، اتساق النص، نصيّته. لكن الأخيرة مسؤولة عن غنى المعلومات. من هنا نجد أن السرد يقطعه خطاب مباشر (حوار)، ويستعان بخطاب غير مباشر بأشكال شديدة التنوع والدقة، كما هو الحال مثلاً مع الخطاب الحر غير المباشر، (والذي سأعود إليه لاحقاً بصيغة الصوت السردي).

تقدم الانتقالات الزمنية الأخرى، التي تختفي تحت التسمية القديمة الخاصة بالتوافق بين الأزمنة، الكثير من الإشارات تستهدي بها قراءة النصوص(18).

من بين كل الأسئلة التي يثيرها عمل فاينريش المتشعب سأستبقي سؤالاً واحداً: ما علاقة العودة إلى تركيب الأزمنة النحوية ببحث يتناول الزمن في عالم القصص؟

لنستأنف النقاش من حيث تركه بنفنست. سيساعدنا عمل فاينريش على إضفاء مزيد من الدقة على الأطروحتين اللتين توصلت إليهما هناك. كنت قد أكدّت، من جهة، أن استقلالية أنظمة الزمن النحوي في اللغات الطبيعية تبدو وكأنها تنسجم تماماً مع القطيعة التي يقوم بها القصص الخيالي على مستوى المحاكاة2. كما أكدّت، من جهة أخرى، أن هذه الاستقلالية لنظام الزمن النحوي لا تصل حد الاستقلال التام عن الزمن المعيش، ما دام ذلك النظام ينطق زمن القصص، الذي يحافظ على آصرة مع الزمن المعيش، على جانبي القصص. هل تناقض تحليلات فاينريش هذه الأطروحة؟

لا يثير الجزء الأول من الأطروحة أية مشكلة. الترتيب الذي يتبناه وينرتش على وجه الخصوص، مفيد تماماً في إظهار كيف يرتبط ابتكار الحبكات بتركيب الأزمنة النحوية.

أولا، يشتغل فاينريش، باتخاذه النص لا الجملة حقلاً لنشاطه، على وحدات تساوي في حجمها الوحدات الخاصة بالشعرية السردية. ثم إن علم اللغة النصي بفرضه تمييزات تزداد دقة باستمرار على نظام تسمية الأزمنة النحوية، وبربطه نظام التسمية هذا مع النظام الخاص بعلامات زمنية أخرى، مثل الظروف والعبارات الظرفية، من دون نسيان ضمير الفعل، يُظهر ثراء طيف الاختلافات المتاحة أمام فن التأليف. العامل التمييزي الأخير، ذلك المتعلق بـ «إبراز المعالم»، يمتلك على وفق هذا الاعتبار أوثق الصلات مع الحبك. تقودنا فكرة إبراز المعالم دون جهد نحو تمييز ما يكوّن الحدث حصراً في قصة مروية. ألا يقتبس فاينريش بحماس عبارة غوته التي يعيّن بها، تحديداً، «الحدث الخارق للعادة»، الذي يعادله انقلاب الحظ لدى ارسطو؟[19] بل يزداد وضوحاً أن الدلائل على شدة الإيقاع في سرد ما

الناتجة عن تركيب الأزمنة النحوية والظروف، والتي لمحنا نسيجها الغني آنفا، تكتسب تفاصيلها البارزة تحديداً بينما هي تساهم في تقدّم الحبكة. لا يكاد يمكن تعريف التغيرات في شدة الإيقاع خارج استخدامها في التأليف السردي. أخيرا، فان علم اللغة النصي، إذ يضيف جدولاً للانتقالات الزمنية إلى مجموعات الأزمنة النحوية على وفق نماذجها التبادلية، يُظهر التتابعات المحمّلة بالمعنى للأزمنة النحوية المتاحة للتأليف السردي لتمكنه من إنتاج تأثيرات المعنى الخاصة به. تشكل هذه التكملة التوزيعية أنسب انتقالة بين علم اللغة النصي والشعرية السردية. إن الانتقالة من زمن نحوي إلى أخر تفعل فعلها بوصفها دليلاً يشير إلى التحولات من حالة ابتدائية إلى حالة ختامية، وهذا هو ما يكوّن كل حبكة. فكرة أن الانتقالات المنسجمة فيما بينها تضمن اتساق النص، بينما الانتقالات المتغايرة تضمن ثراء محتواه المعلوماتي، تجد ما يوازيها مباشرة في نظرية الحبك. الحبكة أيضا تقدم ملامح منسجمة فيما بينها وملامح متغايرة، استقراراً وتقدماً، تكرارات واختلافات. نستطيع بهذا المعنى القول أن التركيب النحوي إذا ما كان يمنح الراوي ما لديه من نماذج تبادلية وانتقالات، فان امكاناته هذه لا تُدرك فعلياً إلا في فعل التأليف.

هذه هي الآصرة العميقة التي يمكن تبينها بين نظرية الأزمنة النحوية ونظرية التأليف السردي.

من جهة أخرى، لست مستعداً لإتباع فاينريش في محاولته عزل أزمنة الفعل النحوي (Tempus) عن الزمن (Zeit) في كل المستويات. بقدر ما يمكن اعتبار نظام الأزمنة النحوية جهازاً لغويا يسمح بهيكلة الزمن المناسب لفعالية التصور السردي، فإننا نستطيع في آن واحد أن ننصف تحليلات الزمن النحوي (Tempus) ونطعن في التأكيد القائل إن الأزمنة النحوية ليس لها ما يربطها مع الزمن (Zeit). لقد قلت من قبل إن القصص تنجز على نحو مستمر تلك الانتقالة بين التجربة التي تسبق النص والتجربة التي تعقبه. وأرى

أن نظام الأزمنة النحوية بصرف النظر عن استقلاله عن الزمن وتعييناته الراهنة، لا يقوم أبدا بقطيعة واضحة على كافة المستويات مع تجربة الزمن. يخرج نظام الأزمنة النحوية من الزمن ويعود إليه، ويتعذر محو علامات هذا الأصل وهذا المصير من توزيع الأزمنة النحوية، سواء على المستوى الخطي أم التبادلي.

بادئ ذي بدء، ليس اعتباطاً أن نلاحظ في الكثير من اللغات الحديثة أن الكلمة نفسها تعيّن الزمن [le temps] وتعّين أزمنة الفعل النحوي [les temps verbaux]، أو أن التعيينات التي تنسب إلى الصنفين تحافظ على قرابة دلالية يسهل على المتكلمين إدراكها. (هذه هي الحال في الإنجليزية بين tense و time، وفي الألمانية يسهّل التناوب بين الجذرين الألماني واللاتيني Zeit و Tempus إعادة تأسيس هذه القرابة)(*).

بعدها، فان فاينريش نفسه قد احتفظ بملمح محاكاتي في تصنيفه للأزمنة النحوية، لأن وظيفة التأشير والإرشاد التي تعزى للتمييزات التركيبية النحوية تؤدي إلى «تجزئة تخطيطية ابتدائية للعالم». وذلك هو مدار الاهتمام في التمييز الذي يقيمه بين الأزمنة النحوية بصيغة حالة الكلام في عالم مروي وعالم مُعلّق عليه. أدرك تماماً أن كلمة «عالم» ستُعّين هنا مجموع موضوعات الاتصال الممكنة دون أي مضمون انطولوجي ظاهر، إذا لم نمحُ التمييز الابتدائي بين الزمن النحوي والزمن. ولكن يبقى العالم المَروي والعالم المُعلّق عليه عالمين برغم ذلك، وما علاقتهما بعالم الممارسة إلا معلّقة فقط على وفق قانون المحاكاة2.

تعود الصعوبة مع كل واحد من محاور الاتصال الثلاثة التي تحكم توزيع الأزمنة النحوية. يؤكد فاينريش محقاً أن الماضي المطلق الخاص

(*) وكذلك في العربية حيث تستخدم كلمة زمن للإشارة إلى الزمن عموما والزمن النحوي تحديدا، وهو ما يضطرني إلى إضافة صفة نحوي إلى كلمتي زمن وفعل لتمييزهما عن المعنى العام ـ المترجم.

بالحكايات الشعبية والأساطير والرواية والقصة القصيرة، لا يؤشر إلا الدخول في السرد. وهو يجد ما يؤكد هذه القطيعة في التعبير عن الزمن الماضي في استخدام الماضي المطلق في السرد اليوتوبي، وقصص الخيال العلمي، وفي الروايات التي تتعامل مع المستقبل. ولكن هل نستنتج من هذا أن ليس ثمة ما يربط إشارة الدخول في السرد البتة مع التعبير عن الماضي بوصفه كذلك؟ لا ينكر وينرتش في الواقع أن هذه الأزمنة النحوية تعبّر عن الماضي في حالة اتصال مختلفة. هل هاتان الحقيقتان اللغويتان معزولتان عن بعضهما البعض تماماً؟ ألا نستطيع بالرغم من الانقطاع هذا إدراك قرابة معينة يمكن أن تكون تلك المتعلقة بـ «كأنما»؟ ألا تقوم العلاقة التي تؤشر الدخول في القصص بإحالة جانبية على الماضي عبر عملية التحييد، أوالتعليق؟ يناقش هوسرل بتوسّع علاقة القرابة هذه التي يحققها التحييد[20]. ويعرّف يوجين فنك التكوين Bild مترسّما خطاه، على أنه تحييد الإحضار مجرداً (Vergegenwartigen)[21]. بوساطة هذا التحييد لقصد الذاكرة «الواقعي» يصبح كل غياب شبه ـ ماضٍ بالمماثلة، يتكلم كل سرد ـ حتى ذلك المتعلق بالمستقبل ـ عن اللاواقعي كأنما هو ماض. كيف يتسنى لنا تفسير أن الأزمنة النحوية السردية هي أيضا أزمنة للذاكرة إن لم يكن يوجد بين السرد والذاكرة علاقة استعارية ما ينتجها التحييد؟[22].

أتعمد إعادة تأويل معيار الارتخاء الذي يقترحه فاينريش بصيغة تحييد استحضار الماضي لكي أميّز العالم المَروي عن العالم المُعلّق عليه. إن موقف الارتخاء الذي تؤشره الأزمنة السردية لا ينحصر، كما أرى، بتعليق مشاركة القاريء في محيطه الواقعي. الأهم أنه يُعلّق الاعتقاد بان الماضي يتصل باللحظة الراهنة من اجل نقله إلى مستوى القصص الخيالي، كما تدعونا العبارات الافتتاحية للقصص الخرافية المشار إليها آنفا أن نفعل. لذلك تُستَبْقى علاقة غير مباشرة مع الزمن المعيش من خلال توّسط التحييد[23].

إن الحفاظ على القصد الزمني للأزمنة النحوية، برغم القطيعة التي

تتأسس عندما ندخل عالم القصص، يمكن أن يلاحَظ أيضا على امتداد المحورين الآخرين اللذين يكمّلان الانقسام بين السرد والتعليق. كما رأينا، وجد فاينريش نفسه ملزما، لكي يقدم المنظورات الثلاثة ـ الاستذكار، والتوقع، ودرجة الصفر ـ إلى التمييز بَين زمن الفعل Aktzeit وزمن النص Textzeit. وعودة مصطلح Zeit (زمن) ليس مصادفة. يوصف التكشّف التدريجي النصي، سواء أكان شفاهيا أم مكتوباً، بأنه «تكشّف تدريجي للزمن دون شك». ("Le Temps"، ص. 67). وهذا القيد ينجم عن الطبيعة الخطية لسلسلة الكلام. يترتب على ذلك خضوع الاستذكار والتوقع لشروط الخطية الزمنية ذاتها. وحتى لو حاول المرء أن يضع بدل هذين المصطلحين آخرين سواهما يتعلقان بالمعلومات غير المحكية أو المتوقعة، فانا لا أرى كيف يمكن إزالة فكرتي المستقبل والماضي إزالة تامة من تعريفيهما. إن الاستذكار والتطلع إلى أمام يعبران عن تلك البنى الأكثر بدائية المتعلقة باستبقاء الحاضر الحي ومدّه. لن نتمكن دون هذه الإحالة الجانبية على بنية الزمن من فهم ما يعنيه الاستذكار والتوقع.

يمكن طرح الملاحظات نفسها بصدد محور الاتصال الثالث، ذلك المتعلق بإبراز المعالم. إذا صح حقاً أن التمييز بين الزمن غير التام والماضي على مستوى القصص لم يعد يدين بأي شيء لتعيينات الزمن النحوي المعتادة، فان المعنى الأولي للتمييز يبدو وثيق الصلة فعلاً بالقابلية على تبين جانب ديمومة، وجانب حدوث عرضي في الزمن النحوي نفسه[24]. ويبدو من غير المحتمل أن لا يَعْبر جانب من هذا التشخيص للزمن نفسه إلى الأزمنة النحوية التي تشارك في إبراز المعالم. لو لم تكن هذه هي الحالة، لما تأتى لفاينريش أن يكتب: «في صدارة السرد، كل ذلك يحدث، يتحرك، يتغير». (ص 176) لا يمكن للزمن السردي أن يفصم عراه تماماً مع الزمن المعيش، زمن الذاكرة والفعل[25].

أنا نفسي أجد في هذه العلاقة الثنائية من التقارب والانفصال الناشطة

بين الأزمنة النحوية للماضي المعيش والأزمنة النحوية للسرد إيضاحا نموذجياً للعلاقات بين المحاكاة1 والمحاكاة2. تعبّر الأزمنة النحوية الماضية أولا عن الماضي؛ بعدها، ومن خلال انتقالة استعارية تحافظ على ما تستبدله، فإنها تعلن عن الدخول في القصص دون إحالة مباشرة على الماضي بوصفه كذلك، لكنها قد تكون إحالة جانبية.

هنالك سبب إضافي، هو كما اعتقد السبب الحاسم، يدعو إلى عدم إحراق كل الجسور بين أزمنة الفعل النحوي والزمن. وهو يتصل بالعلاقة مع ما وصفته بالجانب الثاني للنص، أي العلاقة التي تعرّف مرحلة المحاكاة3. لا تستبقي القصص اثر عالم الممارسة الذي تَبْرز معالمها على خلفيّته فقط، لكنها تعيد توجيه تحديقنا في ملامح للتجربة «تبتكرها» هي أيضاً؛ وهو ما يعني القول إنها تكتشف وتخلق في آن واحد[26]. في هذا المجال تقطع الأزمنة النحوية صلتها مع تعيينات الزمن المعيش، الزمن الذي يحذفه علم اللغة النصي، وذلك لكي يتسنى لها إعادة اكتشاف هذا الزمن بامكانات نحوية لا حد لتنوّعها.

إن هذه العلاقة المتصلة بالمستقبل لتجربة الزمن، كما هي مرسومة في الأدب، هي التي تفسر حرص السابقين الكبار، الذين يَستدعي فاينريش رعايتهم، على شد أواصر أزمنة الفعل النحوي مع الزمن باستمرار. عندما يشير غوته وشيلر في مراسلتهما إلى حرية الراوي كلي الحضور وحركيّته، وهو الذي يقدّم مسحاً لفعل ملحمي جامد من الناحية العملية، عندما يحتفي اوغست ولهلم شليغل بـ «ما يتصف به الراوي من صفاء تأملي»، فإنهم يتوقعون ظهور خاصية جديدة للزمن نفسه من التجربة الجمالية. وعلى الأخص، عندما يسمي توماس مان «الجبل السحري» Der Zauberberg رواية زمنية Zeitroman فانه لا يشك أبدا بأن «موضوعها نفسه هو الزمن Zeit في حالته الصافية». (ص. 55)[27]. إن الاختلاف النوعي بين زمن «الأراضي المنبسطة» والزمن الرغيد، الخالي من المشاغل لأولئك المكرسين في الأعلى

للثلوج الأزلية (ص. 56) هو بالتأكيد من آثار المعنى التي ينتجها العالم المَروي. بهذا المعنى فإنها قصصية بقدر ما هو حال بقية فضاء الرواية. لكنها بالرغم من ذلك تتألف فعليا من وعي جديد بالزمن، ضمن نمط الـ «كأنما». وأزمنة الفعل النحوي تخدم في إنتاج هذا المعنى.

سأتوقف عن متابعة هذا البحث هنا، فهو سيكون موضوع الفصل القادم. إن هذا البحث يتضمن في الواقع فكرة جديدة تتصل بالتجربة القصصية للزمن كما تعيشها الشخصيات، والتي هي نفسها قصصية، في السرد. وتتصل هذه التجربة القصصية ببعد آخر من العمل الأدبي عدا هذا الذي ننظر فيه هنا، هو تحديداً قدرته على إسقاط عالم ما. وفي هذا العالم المُسقط تعيش الشخصيات التي لها تجربة زمن، هي تجربة قصصية بقدر ما هي هذه الشخصيات، لكنها تجربة تمتلك برغم ذلك عالماً هو بمثابة الأفق لها. ألا يصادق وينرتش على هذا الاستبصار المختلس إلى فكرة عالم معيّن للعمل عندما يتكلم هو نفسه عن عالم مروّي وعالم مُعلّق عليه؟ ألا يمنح هو هذا الاستبصار شرعية أكثر تحديداً من خلال اعتباره التركيب النحوي تجربة ابتدائية لعالم موضوعات الاتصال الممكنة؟ ما هي هذه الموضوعات الممكنة إن لم تكن قصصاً قادرا على أن يُوجّهنا فيما بعد إلى حل شفرة وضعنا وزمنيته؟

تسمح لنا هذه الاقتراحات، التي لا تعدو هنا كونها أسئلة، أن نلمح على الأقل بعض الأسباب التي تجعل دراسة الأزمنة النحوية عاجزة عن أن تقطع وشائجها مع تجربة الزمن وتعييناتها المعتادة ولا تترك أمام القصص من خيار إلا أن تلقي مراسيها في عالم الممارسة، الذي منه تنطلق وإليه تعود.

## زمن فعل السرد وزمن مادة السرد

مع التمييز الذي طرحه غونتر مولر، واعتمده جيرار جينيت مرة أخرى، ندخل إشكالية لا تسعى، مقابل الإشكالية السابقة، إلى أن تجد في التلفيظ

نفسه مبدأ تغاير داخلي يتجلى في توزيع الأزمنة النحوية، بل هي تبحث بدلا عن ذلك عن مفتاح جديد لتأويل الزمن في القصص في التمييز بين التلفيظ والتقرير.

إن لمن الهام جداً أن نقرر، دون مزيد من الإبطاء، أن مولر بخلاف المؤلفين الثلاثة الذين نوقشوا آنفا، يُدخل تمييزاً لا يتحدد بما هو داخل الخطاب. إنه ينفتح على زمن الحياة، وهو ما لا يختلف عن الإحالة على العالم المروي لدى فاينريش. هذا الملمح لا يتواصل في علم السرد البنيوي لجينيت، ولا يمكن متابعته إلا في توسّط ينتمي إلى هرمنطيقا (تأويلية) تخص عالم النص، كتلك التي سأرسم خطوطها في الفصل الأخير من هذا الجزء. بالنسبة لجينيت، يُستبقى التمييز بين زمن التلفيظ وزمن التقرير داخل حدود النص، دون أي نوع من المضمون المحاكاتي.

ما أهدف إليه هو إظهار أن جينيت أكثر صراحة من مولر في تمييزه بين زمنين سرديين، لكن مولر يحتفظ، ربما على حساب الاتساق الشكلي، بفتحة يبقى متروكا لنا أمر الاستفادة منها. ما نحتاج إليه خطة ثلاثية المستويات: تلفيظ ـ تقرير ـ عالم النص، ومعها يتفق زمن فعل السرد، وزمن مادة السرد، وتجربة قصصية للزمن يُسقطها الوصل/ الفصل بين الزمن الذي يستغرقه فعل السرد والزمن المروي. لا أحد من هذين المؤلفين يستجيب بدقة لهذه الحاجة. لا يميز مولر تمييزاً واضحاً المستوى الثاني عن الثالث، ويستأصل جينيت المستوى الثالث باسم الثاني.

سأحاول اعادة ترتيب هذه المستويات الثلاثة عبر اختبار نقدي لهذين التحليلين، وإليهما أنا مدين لأسباب متناقضة أحيانا.

يختلف السياق الفلسفي الذي يطرح ضمنه مولر التمييز بين زمن فعل السرد Erzählzeit وزمن مادة السرد erzählte Zeit اختلافا كبيرا عن سياق البنيوية الفرنسية. إن إطاره هو «الشعرية المورفولوجية»[28]، التي استلهمت تأملات غوته حول مورفولوجيا النباتات والحيوانات على نحو مباشر[29]. إن

إحالة الفن على الحياة التي تعتمد عليها هذه الشعرية المورفولوجية لا يمكن فهمها إلا ضمن هذا السياق[30]. نتيجة لذلك فان التمييز الذي يقدمه مولر محكوم عليه أن يتذبذب بين تضاد إجمالي للسرد مع الحياة وتعيّن يقع داخل السرد ذاته. وتعريفه للفن يسمح بكلا التأويلين: «السرد هو استحضار [Vergegenwartigen] أحداث لا تدركها حواس السامع». (ص 247). وفي فعل الاستحضار هذا تحديداً يقع التمييز بين حقيقة «فعل السرد» والمادة «التي تُسرد». وهو يُعد بذلك تمييزاً ظاهراتياً يكون على وفقه كل سرد هو سرد لشيء ما (erzählen von)، ومع ذلك فانه شيء ليس هو نفسه بسرد. في أعقاب هذا التمييز الأساسي تأتي إمكانية التمييز بين زمنين: الزمن الذي يستغرقه فعل السرد وزمن مادة السرد. ولكن ما هو متلازم الاستحضار الذي يتوافق معه زمن فعل السرد؟ هنا نجد إجابتين. من جانب، لا تُقدّم مادة السرد التي هي ليست سردا بدمها ولحمها في السرد، بل ببساطة «يُعبّر عنها أو تُستعاد» (wiedergabe). من جانب آخر، فان مادة السرد هي من حيث الجوهر «زمنية الحياة» (ص. 251). ومع ذلك «فان الحياة لا تَسْرد نفسها، إنها تُعاش» (ص. 254). وكلا هذين التأويلين تفترضهما العبارة التالية: «كل فعل سرد هو فعل سرد لشيء ما لا يكون عملية سرد بل عملية حياة». (ص 261). كل سرد منذ «الإلياذة» هو سرد لهذا التدفق (Fliessen): Je mehr Zeitlichkeit des Leben, desto reinere Epik «كلما زاد غنى الحياة في الزمنية، زاد صفاء الملحمة.» (ص. 250).

لنؤجل إلى مناقشة لاحقة هذا الغموض البيّن المتعلق بمكانة زمن مادة السرد، ولنلتفت إلى أوجه التقسيم إلى زمن فعل السرد وزمن مادة السرد الناجم عن شعرية مورفولوجية.

منبع كل شيء ملاحظة مفادها أن السرد، إذا استخدمنا تعبيراً مستعاراً من توماس مان، هو «العزل جانبا» (aussparen)، أي الانتقاء والاستبعاد في آن واحد[31]. لذلك علينا أن نخضع للبحث العلمي الأنماط المختلفة من

«الرزم» (Raffung) الذي يُعزل به زمن فعل السرد عن زمن مادة السرد. وتوخياً لمزيد من الدقة، نقول أن مقارنة الزمنين يصبح موضوع علم للأدب بحق ما أن يُسلم الأدب نفسه للقياس. من هنا تأتي فكرة ضبط قياس الزمنين موضع البحث. يبدو أن فكرة مقارنة ذات قياس دقيق قد نشأت من تأمل في التقنية السردية لفيلدنغ في «توم جونز». إن فيلدنغ، أب الرواية التي تروي نمو الشخصية وتطوّرها، هو من طرح طرحاً ملموساً السؤال التقني المتعلق بزمن فعل السرد. وبوصفه أستاذا يعي أصول لعبة الزمن، فانه يكرس كل واحد من كتبه الثمانية عشر لشرائح زمنية ذات أطوال متفاوتة ـ من عدة أعوام إلى عدة ساعات ـ مبطئا أو مسرّعا حسب مقتضيات الحالة، حاذفا لشيء ما ومؤكدا على آخر. وإذا كان توماس مان قد أثار مشكلة العزل جانبا Aussparung، فقد سبقه فيلدنغ من خلال تنويعه الواعي لرزم الزمن Zeitraffung، التوزيع غير المتكافيء لزمن فعل السرد في زمن مادة السرد.

ولكن إذا كنا نقيس شيئا ما، فما هو ذلك الذي نقيسه؟ وهل كل شيء قابل للقياس هنا؟

ما نقيسه، تحت اسم زمن فعل السرد، كما هو متعارف عليه هو زمن متعاقب يساوي عدد الصفحات والسطور في العمل المنشور بسبب التساوي القبلي المطروح بين الزمن المنقضي والحيز المقطوع على سطح ساعة ما. لذلك فالأمر لا يتعلق البتة بالزمن الذي استغرقه تأليف العمل. ما الزمن الذي يساويه عدد الصفحات والسطور؟ انه يساوي زمناً تقليديا للقراءة يكون من الصعب تمييزه عن الزمن المتغير للقراءة الفعلية. والأخير تأويل للزمن المُستَغرَق لرواية القصة يمكن مقارنته مع التأويل الذي يقوم به قائد فرقة موسيقية معيّن للزمن النظري الذي يستغرقه أداء قطعة موسيقية[32]. ما أن يتم القبول بهذه الأعراف حتى يصبح بوسعنا القول إن السرد يتطلب «مرورا ثابتا للزمن الفيزيقي» تقيسه الساعة. ما يُقارن إذن هو «أطوال» زمن في الواقع، قياساً بكل من زمن فعل السرد القابل للقياس وكذلك الزمن

المروي، الذي يُقاس بصيغة أعوام، وأيام، وساعات أيضا.

هل يمكن أن يُقاس كل شيء الآن بوساطة هذه «الانضغاطات الزمنية»؟ إذا كانت مقارنة الأزمنة ستقتصر على القياس المقارن لتعاقبين زمنيين، فان البحث سيكون مخيّبا للآمال إلى أقصى حد؛ برغم أنه حتى لو اختزل إلى هذه الأبعاد يمكن أن يقود إلى نتائج مدهشة وغالبا ما تكون غير ملحوظة (بلغ عظم الاهتمام بالثيماتية حد أن الملامح الدقيقة لإستراتيجية التعاقب الزمني الثنائية هذه قد أغفلت إلى حد كبير). لا تتألف هذه الانضغاطات من مختصرات على مقياس مدّرج حسب. لكنها تتألف أيضا من الوثب على الزمن الميت في تسريع تقدم السرد بوساطة إيقاع متقطع في التعبير (Veni,vidi,vici) «جئت، رأيت، انتصرت»، ومن تكثيف ملامح تكرارية أو استمرارية في حدث نموذجي واحد («كل يوم»، «دون توقف»، «لأسابيع»، «في الخريف»، وما أشبه). من هنا فان التسارع والإيقاع يغنيان، في مسار العمل نفسه، تنويعات الأطوال النسبية لزمن السرد وللزمن المروي. تسهم كل هذه التدوينات إذا أُخذت معاً في رسم الخطوط العريضة لجشطلت (شكل) السرد. وفكرة الجشطلت هذه تفتح الطريق أمام بحوث في جوانب بنيوية تبتعد أكثر فأكثر عن الخطّية، والتتابع، والتعاقب الزمني، حتى عندما يبقى الأساس العلاقة بين الفترات الزمنية المنصرمة القابلة للقياس.

بناء على الاعتبار المذكور، تخضع الأمثلة الثلاثة التي استخدمها مقال مولر «زمن فعل السرد وزمن مادة السرد» Erzahlzeit und erzahlte Zeit، أي «سنوات تعلم ولهلم ميستر» لغوته، ،«السيدة دالاوي» لفرجينيا وولف، و«ساغا فورسايت» لجالزورثي لاختبار فائق الدقة يجعل من تحليلاته نماذج تستحق التقليد.

بحكم اختيار المنهج، يستند هذا البحث في كل مثال على أكثر الجوانب خطية في السرد، لكنه لا يتقيد بها. الخطة السردية الابتدائية هي التتابع، ويتألف فن السرد من استعادة تعاقب الأحداث (die Wiedergabe des

Nacheinders) (ص270)[33]. لذلك تزداد الملاحظات التي تحطم هذه الخطية أهمية. تزايد إيقاع السرعة، على وجه الخصوص، يتأثر بالطريقة التي يتسع بها السرد في وصفه للمشاهد وكأنها لوحات حية، أو يتسارع عبر سلسلة من الضربات القوية الخاطفة. وكما هو شأن بروديل المؤرخ، علينا أن لا نتناول الزمن بصفته طويلاً أو قصيرا ببساطة، ولكن بصفته سريعا أو بطيئا. إن التمييز بين «المشاهد»، «الانتقالات»، أو «مجموعات الأحداث التوسطية» ليس أمرا كميا على وجه الحصر أيضا. يقع تأثير البطء أو التسارع، القصر أو الطول والامتداد على الخط الفاصل بين ما هو كمي وما هو نوعي. المشاهد التي تُسرد باستفاضة وتَعزل بينها انتقالات قصيرة أو مختصرات تكرارية ـ ويسمّيها مولر «المَشاهد المعالِم» ـ تدفع العملية السردية إلى أمام، على الضد من تلك المرويات التي تشكل فيها «الأحداث الخارقة للعادة» الهيكل السردي. بهذه الطريقة، تضيف العلاقات البنيوية غير القابلة للتكميم، تعقيداً إلى «التفاعل» Zusammenspiel الناشط بين أمدين زمنيين. إن ترتيب المشاهد، ومجموعات الأحداث التوسطية، والأحداث المهمة، والانتقالات لا يتوقف عن تعديل الكميات والاتساعات. تضاف إلى هذه الملامح الاستشرافات، والاسترجاعات، والروابط البينية التي تمّكن ذكرى آماد شاسعة من الزمن من أن تُضمّن في تتابعات سردية موجزة، لتخلق بذلك اثر العمق المنظوري، بينما هي تكسر التعاقب الزمني. ونبتعد أكثر من ذي قبل عن مقارنة محصورة بين أطوال الزمن عندما نضيف إلى الاسترجاعات، زمن التذكر، وزمن الحلم، وزمن الحوار المسجّل، كما عند فرجينيا وولف. من هنا تضاف التوترات النوعية إلى القياسات الكمية[34].

ما الذي تستلهمه إذن بهذه الطريقة الانتقالة من تحليل قياس الحقب الزمنية إلى تقييم ظاهرة إدماج ذات طابع نوعي أساسا؟ إنها علاقة زمن السرد بزمن الحياة عبر الزمن المروي. هنا يتقدم تأمل غوته إلى الصدارة: لا تمثل الحياة بحد ذاتها كُلاً. تستطيع الطبيعة أن تنتج أشياء حيّة، لكنها لا مبالية (gleichgultig). يستطيع الفن أن ينتج أشياء ميتة فقط، لكنها محمّلة بالمعنى.

نعم، هذا هو أفق التفكير: أن يُستمد الزمن المروي من اللامبالاة بوساطة السرد. يتمكن الراوي من خلال الادّخار والإبقاء والانضغاط أن يجلب ما هو غريب عن المعنى (sinnfremd) إلى محيط المعنى. وحتى عندما يقصد السرد التعبير عما هو فاقد المعنى(sinnlos)، فانه يقدمه ضمن علاقة مع محيط صنع المعنى (Sinndeutung)[35].

لذلك فإن استئصال هذه الإحالة على الحياة، سيجعلنا نخفق في فهم أن التوتر بين هذين الزمنين ينبع من مورفولوجيا تشبه فعل التشّكل/ التحوّل (Bildung - Umbildung) الناشط في الأجسام الحية، وتختلف عنه في آن واحد من خلال رفعها الحياة الخالية من المعنى إلى عمل محمّل بالمعنى بنعمة الفن. بهذا المعنى تؤسس المقارنة بين الطبيعة العضوية والعمل الشعري لمكوّن من مكونات المورفوولوجيا الشعرية لا يقبل الاختزال.

إذا ما وافقنا جينيت على تسمية العلاقة بين الزمن الذي يستغرقه السرد والزمن المروي في السرد نفسه «لعبا مع الزمن»، فان لهذا اللعب جائزة رهان هي التجربة المعيشة الزمنية (Zeiterlebnis) التي يقصدها السرد. ومهمة المورفولوجيا الشعرية أن تُظهر الطريقة التي تتفق بها العلاقات الكمية للزمن مع كيفيات الزمن التي تعود إلى الحياة ذاتها. وعلى العكس، تظهر هذه الكيفيات الزمنية للعيان بوساطة لعب الاشتقاقات والمعترضات، من دون أن يستلزم ذلك تطعيمها في أي تأمل، كما عند لورنس شتيرن، وجوزيف كونراد، وتوماس مان، أو مارسيل بروست. هنالك زمن أساس موجود ضمناً دون أن يُعد هو نفسه الثيمة. ومع ذلك، فان زمن الحياة هذا «يتقرر بالمشاركة» بوساطة العلاقة والتوتر بين زمني السرد، وبوساطة «قوانين الشكل» الناتجة عنهما[36]. في هذا المضمار، يمكن لنا القول إن هنالك من «التجارب المعيشة» الزمنية ما يساوي عدد الشعراء، وحتى القصائد. هذا هو واقع الحال، وهذا هو السبب في أن هذه «التجربة» لا تُقصد إلا بشكل موارب من خلال هيكلة الزمن، بصفتها ما يناسب هذا المعيش وما يناسبه.

من الواضح أن بنية متقطعة تناسب زمن مخاطر ومغامرات، وان بنية أكثر تواصلاً وخطّية تناسب رواية التعلم حيث تطغى ثيمات التطور والتحول، بينما التعاقب الزمني المثلّم، الذي تقطعه قفزات واستشرافات واسترجاعات، أي باختصار، يقطعه تصور متعدد الأبعاد على نحو مقصود، تناسب على نحو أفضل نظرة إلى الزمن تفتقر الشمول وأي تماسك داخلي. وتهدف التجريبات المعاصرة في منطقة التقنيات السردية إلى تدمير تجربة الزمن ذاتها. صحيح أن اللعب نفسه يمكن أن يصبح في هذه التجريبات موضع الرهان نفسه[37]. ولكن يبدو أن لا سبيل إلى الفكاك من قطبية التجربة المعيشة الزمنية (Zeiterlebnis) وهيكلة الزمن (Zeitgerüst).

في كل حالة يتكشف خلق زمني فعلي، «زمن شعري» (ص. 311) على أفق كل «تأليف محمل بالمعنى» (ص. 308). هذا الخلق الزمني هو مدار الأمر في هيكلة الزمن الناشطة بين زمن فعل السرد والزمن المروي.

## التلفيظ، والتقرير، والموضوع في خطاب جينيت السردي

انتهى بنا كتاب غونتر المعنون «الشعرية المورفولوجية» Morphologische Poetik إلى أزمنة ثلاثة: زمن فعل السرد، والزمن المروي، وأخيراً زمن الحياة. أول هذه الأزمنة يتسم بالتعاقب: إنه زمن قراءة أكثر منه زمن كتابة، وليس في مقدورنا إلا قياس معادله الذي يُحسب بعدد الصفحات والسطور، بينما يحسب الزمن المروي بالأعوام، والشهور، والأيام ويمكن حتى أن نجد تحديداً لتاريخه في العمل نفسه. أما نتيجة «ضغط» compression زمن «مُستبقى» أو «مطروح جانباً» فإنها الحياة، وليس السرد. نظام التسمية الذي يقترحه جيرار جينيت ثلاثي هو الآخر[38]. لكن يتعذر، برغم كل ذلك، تركيبه على ما يطرحه مولر. إذ هو يتولد عن محاولة علم السرد البنيوي اشتقاق كل مقولاته من ملامح يحتويها النص نفسه، وهو ما لا ينطبق على مولر إذا أخذنا بالاعتبار زمن الحياة.

تتقرر مستويات جينيت الثلاثة ابتداءً من المستوى الوسطي، أي التقرير السردي. وهو ما تصح عليه صفة السردي بمعناها الضيق. ويتكون من رواية أحداث واقعية أو خيالية. ويتماهى هذا السرد في الثقافة المكتوبة مع النص السردي. يتوفر التقرير السردي بدوره على علاقة ثنائية. أولاً، يرتبط التقرير بموضوع السرد، تحديداً، الأحداث المروّية سواء أكانت خيالية أم واقعية. وهذا هو ما يسمى عادة القصة «المنقولة». (ويمكن بمعنى مشابه أن يطلق على الفضاء الذي تقع فيه القصة مصطلح فضاء السرد (الأحداث) diegetic)[39]. ثانياً، يرتبط التقرير مع فعل السرد بذاته أي مع «التلفيظ» utterance السردي. (بالنسبة ليوليسيس، روايته لمغامراته هي فعل بقدر ما هي فعلٌ مذبحة الخطّاب). لذلك يمكن لنا القول إن السرد ينقل قصة، وهو بخلاف ذلك لا يكون سردا. كما إنها قصة يطرحها شخص ما، وبخلاف ذلك لا تكون خطاباً. «إن السرد بوصفه سرداً يحيا بعلاقته بالقصة التي يرويها، ويحيا بوصفه خطاباً بعلاقته مع فعل السرد الذي يتلفظ به». («الخطاب السردي» ص 29)[40].

كيف نقارن هذه المقولات مع تلك التي طرحها بنفنست وغونتر مولر(غافلين هارالد فاينريش، غير المعني هنا)؟ يبدو واضحاً من عنوان هذا العمل ذاته أن التقسيم إلى خطاب وسرد، القادم من بنفنست،لا يُستبقى إلاّ لكي يتعرض للتحدي . كل سرد يحتوي خطاباً مادام أي سرد هو شيء ملفوظ لا يقل في صفته هذه عن قصيدة غنائية، أو اعتراف، أو سيرة ذاتية. فإذا ما غاب الراوي عن النص، يبقى غيابه أحد حقائق التلفيظ[41]. بهذا المعنى يكون التلفيظ مشتقاً من لحظة الخطاب، بالمعنى الواسع الذي ينسبه بنفنست للخطاب في مكان آخر لكي يضعه على الضد من النظام الافتراضي للغة (langue) لا الخطاب بالمعنى الأضيق، الذي يوضع فيه على الضد من السرد. لكن علينا الإقرار بأن تمييزه بين الخطاب والسرد جعلنا واعين بثنائية كنا مضطرين إلى وضعها بالنتيجة داخل السرد، بالمعنى الواسع للمصطلح .

بهذا المعنى تكون الثنائية الشاملة، إن صح القول، المتعلقة بالتلفيظ والتقرير وريثة التخيير الجامع المانع بين الخطاب والسرد، على وفق بنفنست[42].

تبقى العلاقة بغونتر مولر أكثر تعقيداً من هذا. يستبقي جينيت التمييز بين زمن فعل السرد Erzahlzeit وزمن مادة السرد erzalte Zeit، لكنه يعيد إخراجه على نحو شامل. وتنجم إعادة الإخراج من الفارق في مكانة المستويات التي تعزى إليها الملامح الزمنية. لا يشخص الفضاء السردي والتلفيظ حسب مصطلحات جينيت أي شيء خارج النص . هنالك استيعاب للعلاقة بين التقرير وبين ما يُروي داخل العلاقة بين الدال والمدلول في علم اللغة السوسيري. وهكذا فان ما يدعوه مولر الحياة يبقى خارج الحدود. يأتي التلفيظ، بدوره، من الطبيعة ذاتية الإحالة للخطاب، ويحيل على الشخص الذي يقوم بفعل الرواية. مع ذلك، يسعى علم السرد إلى الاكتفاء بتسجيل علامات السرد الماثلة في النص .

ينتج عن إعادة تنظيم مستويات التحليل هذه إعادة توزيع تامة للملامح الزمنية. اولاً، توضع التجربة المعيشة الزمنية Zeiterlebnis خارج الحدود. وكل ما يتبقى هو العلاقات الداخلية بالنسبة للنص بين التلفيظ، والتقرير، والقصة (أو الفضاء السردي) وسوف تُكرس تحليلات نص نموذج، هو «البحث عن الزمن الضائع» لهذه العلاقات.

ينصب اهتمام التحليل الأساس على العلاقة بين زمن السرد وزمن الفضاء السردي، وسيكون ذلك على حساب زمن التلفيظ إلى حد ما، لأسباب سأوردها فيما بعد. ما زمن السرد إن لم يكن زمن التلفيظ ولا زمن الفضاء السردي؟ يرى جينيت، شأنه شأن مولر ،أنه يساوي زمن القراءة ويقوم بديلاً عنه، أي الزمن المطلوب لتغطية فضاء النص أو اجتيازه: «ليس للنص السردي، كما هو شأن كل نص آخر، أية زمنية أخرى عدا ما يستعيره، على نحو كنائي، من قراءته». («الخطاب السردي»، ص34). لذلك، علينا أن نعامل «كأمر مفروغ منه ونقبل حرفياً شبه ـ قصة زمن فعل

السرد، هذا الزمن الزائف الذي يقدم نفسه على أنه زمن حقيقي، ويفترض أن يُعامل - بذلك الخليط من التحفظ والقبول الذي تنطوي عليه هذه المعاملة - على إنه **شبه - زمن**». (ص 78، التأكد منه)[43].

لن أتناول بالتفصيل تحليل جينيت للمحددات الجوهرية الثلاثة - الترتيب، والمدة، والتردد - التي يمكن بوساطتها دراسة العلاقات في زمن القصة وشبه - زمن السرد. في مستويات التعبير الثلاثة هذه، ما له معنى هو التنافرات بين الملامح الزمنية للأحداث في الفضاء السردي وما يقابلها من ملامح في السرد.

بالنسبة للترتيب، يمكن إدراج التنافرات هنا تحت مسمى عام هو التخالف الزمني[44] anachrony. ويبرز هنا السرد الملحمي، منذ «الإلياذة»، لاعتماده طريقة الابتداء من منتصف الفعل in media res ثم التحرك إلى الخلف من أجل شرح الأحداث. ويستخدم هذا الإجراء لدى بروست لوضع المستقبل، الذي يصبح حاضراً، على الضد من الفكرة التي كان يحملها المرء عنه في الماضي. وفن السرد، بالنسبة لبروست، هو جزئياً هذا اللعب مع الاستباق prolepsis (فعل السرد الذي يتقدم على الأحداث) والاستعادة analepsis (فعل السرد بالعودة في الزمن إلى وراء) وجعل الاستباقات تعترض الاستعادات. ينشأ عن هذه اللعبة الابتدائية مع الزمن نمذجة مفصّلة، لن أقدّمها هنا. لكني سأكتفي، من أجل المناقشة التالية، بذكر ما يتعلق بالغاية [finalité] القصوى من هذه التنويعات الخاصة بالتخالف الزمني.إذ تبقى الاستعادة البروستية أبعد ما تكون عن اللعبة المجانية؛ سواء أكانت مسألة استكمال لسرد حدث ما من خلال إضاءته بحدث سابق، أم سد ثغرة مبكرة، أم استثارة ذاكرة لا إرادية بوساطة استعادة متكررة لأحداث مماثلة، أم تصحيح تأويل مبكر بوساطة سلسلة من معاودة التأويل. إنها تظل دائماً محكومة بمعنى العمل إجمالا[45]. هذه الاستعانة بالضدية بين المحمّل بالمعنى والخالي من المعنى تفتح منظوراً على الزمن السردي يتجاوز تقنية

التخالف الزمني في الأدب عموماً[46].

أجد أن استخدام الاستباقات داخل سرد استذكاري عموما يوضح على نحو أفضل من الاستعادات هذه العلاقة مع المعنى الكلي التي يفتحها الفهم السردي. بعض الاستباقات تطوّر خطاً معيناً من الفعل إلى خاتمته المنطقية، حتى تصل به نقطة الالتقاء مع حاضر الراوي. بينما تُستخدم استباقات أخرى للتثبت من صحة سرد الماضي عبر دالة حضوره في الذاكرة الراهنة («اليوم، مازلت قادراً على رؤية. . .»). ونحن نحتاج لكي نفسّر هذه اللعبة مع الزمن، إلى أن نستعير من أويرباخ فكرة «الحضور الكلي للزمنية الرمزية» omnitemporality الخاص بـ «الوعي التذكّري»[47]. لكننا سنجد عندها أن الإطار النظري المُختار للتحليل غير كاف؛ يقول جينيت «مثال كامل على الانصهار، انصهار شبه معجز، بين الحدث المروي ولحظة فعل السرد، يتسم بأنه ختامي وذو حضور زمني كلي» (ص 70)[48].

وإذ يلقي جينيت نظرة شاملة على التخالفات anachronies الزمنية في رواية «البحث عن الزمن الضائع» لبروست، فإنه يعلن «أن أهمية السرد «التخالفي زمنياً»، في رواية «البحث عن الزمن الضائع» يرتبط بوضوح بالطبيعة المركبة استذكاريا للسرد البروستي، الحاضرة كلياً في عقل السارد في كل لحظة. منذ اليوم الذي أدرك فيه الراوي في لحظة حالمة الدلالة التي توّحد أركان قصته، لم يتوقف قط عن الإمساك بكل أماكنها وكل لحظاتها، سعياً إلى تأسيس كثرة من العلاقات المجهرية بينها» (ص. 78). ولكن ألا يلزم عندها القول إن ما يعتبره علم السرد شبه ـ زمن السرد يتألف من مجموعة من الإستراتيجيات الزمنية الموضوعة في خدمة مفهوم للزمن يستطيع، وقد وجد أول تعبير عنه في القصص، أن يكون أيضاً نموذجا تبادليا يمكن انطلاقا منه إعادة وصف الزمن المعيش والمفقود؟

تقودني دراسة جينيت لتشويهات المدة الزمنية إلى التأملات ذاتها. لن أتراجع عن قناعتي باستحالة قياس مدة السرد، إذا ما قصدنا بذلك زمن

القراءة (ص.86) . ولنتفق مع جينيت في أننا لا نستطيع إلا مقارنة سرعتين هما السرعة الخاصة بالسرد وتلك الخاصة بالقصة على التوالي، آخذين بالحسبان أن السرعة تُعّرف دائماً بوساطة علاقة بين قياس زمني وقياس مكاني. بهذه الطريقة، نجد أنفسنا وقد انتهينا في سعينا إلى تشخيص تسارع أو تباطؤ السرد في علاقته بالأحداث المروية إلى مقارنة مدة النص، مقيسة بالصفحات والأسطر، بمدة القصة مقيسة بزمن الساعة، وهو عين ما فعله مولر. وكما هو الحال لدى مولر، فان التنويعات - التي تسمى هنا «تباينات زمنية» - لابد وأن تتعلق بمنطوقات سردية كبيرة وما تحتويه من تعاقب زمني، سواء أكان معطى على نحو مباشر أم يستدل عليه استدلالاً. يمكن لنا عندها أن نضع توازناً لتشويهات السرعة يتراوح بين التباطؤ المتطرف الخاص بـ «التوقفات» والتسارع الدرامي الخاص بالحذف المضمر من خلال وضع فكرة «المشهد» أو «الوصف» الكلاسيكية في جانب التوقف، وفكرة «الخلاصة» في جانب الحذف المضمر[49].

يترتب على ما سبق إمكانية وضع مخطط لنمذجة شديدة التفصيل للأبعاد المقارنة لطول النص ومدة الأحداث المروية. ومع ذلك، فالمهم بالنسبة لي رؤية أن تمّكن علم السرد من إستراتيجيات التسارع والتباطؤ يخدم في تعزيز فهمنا لإجراءات الحبك التي حصلنا عليها بوساطة ألفتنا إجراءات الحبك ووظيفة مثل هذه الإجراءات الحبكية. فمثلاً، يلاحظ جينيت أن الامتلاء لدى بروست (أي التنامي البطيء للسرد، والذي يؤسس نوعا من التوافق بين طول النص والزمن الذي يحتاجه البطل لكي يستغرقه مشهد ما) يرتبط ارتباطاً وثيقاً بـ «التوقفات التأملية» (ص102) في تجربة البطل[50]. وبالمثل فان غياب سرد تلخيصي، وغياب توقفات وصفية، وميل السرد إلى تأسيس نفسه بصفته مشهداً بالمعنى السردي للمصطلح، والطبيعية الاستهلالية للمشاهد الرئيسة الخمسة - صباحاً، عصراً، مساءً - والتي تستغرق بذاتها حوالى ستمائة صفحة، والتكرار الذي يحوّلها إلى مشاهد دالة على المعتاد؛

كل هذه الملامح البنيوية لـ «البحث عن الزمن الضائع» ـ وهي ملامح لا تترك أي حركة في السرد التقليدي دون أن تغيّرها (ص. 112)، ويستطيع علم سردي دقيق أن يتبيّنها ويحللها ويصنفها ـ تستمد معناها من ذلك النمط من اللاحركية الزمنية التي يخلقها السرد على مستوى القصص.

لكن التحوير الذي يمنح الزمنية السردية لـ «البحث عن الزمن الضائع» «إيقاعا جديداً تماماً، غير مسبوق تماماً» (المصدر السابق) هو بالتأكيد الطبيعة التكرارية للسرد، والتي يدرجها علم السرد تحت الفئة الزمنية الثالثة المتمثلة في التواتر (الخاصة بحدث وقع مرةً أو (ع) من المرّات يُروى مرة أو (ع) من المرّات) وهو ما يضعه على الضد من سرد المرة الواحدة [51].

كيف يؤول هذا «الانتشاء بالتكرار» (ص.153)؟ يرى جينيت أن نزوع اللحظات القوي لدى بروست للاندماج بعضها بالبعض الآخر حتى يصبح متعذراً التمييز بينها هو «الشرط لتجربة الذاكرة اللاإرادية ذاته». (ص.124)[52]. ومع ذلك، نجد في هذا التمرين في علم السرد أن المسألة لا تصبح مرة واحدة مسألة تجربة. لماذا؟

إذا كان بالامكان اختزال تجربة ذاكرة البطل ـ الراوي بهذه السهولة إلى مجرد عامل (يجدر بي القول وسيلة) يعمل على تحرير السرد من الناحية الزمنية (ص.156)، فان السبب في ذلك يعود جزئياً إلى أن البحث المتعلق بالزمن ظل حتى هذه النقطة مندرجاً على نحو مصطنع داخل حدود العلاقة بين السرد المقرر والفضاء السردي، على حساب الجوانب الزمنية للعلاقة بين التقرير والتلفيظ، التي تصفها الفئة النحوية الخاصة بالصوت[53].

لا يخلو تأجيل كل مناقشة لزمن السرد من عيوب. على سبيل المثال، لا يمكننا فهم معنى القلب الذي بوساطته، عند نقطة الانعطاف في عمل بروست، تتولى القصة، بتعاقبها الزمني المنتظم وهيمنة سرد المرة الواحدة عليها، حكم السرد بتخالفاته الزمنية وتكراراته، إذا لم ننسب تشويهات المدة التي تكون لها الهيمنة عندها إلى الراوي نفسه، «الذي يكون بسبب نفاد

صبره وتزايد همه راغباً في **تحميل** مشاهده. . . والقفزة إلى لحظة التنوير. . . التي تمنحه في النهاية وجوداً وتزكّي خطابه». (ص157، التأكيد منه) . من هنا لابد أن ندمج داخل زمن السرد «زمنية أخرى، لم تعد زمنية السرد، لكنها تحكمه في نهاية المطاف: إنها زمنية فعل السرد نفسه». (المصدر السابق)[54].

ما الذي يمكن أن يقال، إذن، عن العلاقة بين التلفيظ والتقرير؟ هل هي تخلو تماماً من أية خاصية زمنية ؟ آخر ظاهرة يمكن الإبقاء على مكانتها النصية هنا هي تلك المتعلقة بالصوت، وهي فكرة مستعارة من النحويين[55] تميز وجود فعل السرد ضمناً في السرد، أي وجود لحظة السرد (بالمعنى الذي يقصده بنفنست عندما يتكلم عن لحظة الخطاب) ببطليها: الراوي والمتلقي الواقعي أو الافتراضي. فإذا ما أثير سؤال بصدد الزمن عند هذا المستوى من العلاقة، فإن إمكانيته مرهونة باستمرار اللحظة السردية، التي يمثلها في النص الصوت، في تقديم ملامح زمنية هي نفسها.

إذا كان «الخطاب السردي» يختبر زمن التلفيظ بكل هذا الاقتضاب والتأخير، فإن السبب في ذلك صعوبات تتعلق بتأسيس الترتيب المناسب للعلاقات بين التلفيظ والتقرير والقصة[56]، لكن الأهم هو الصعوبة التي ترتبط في «البحث عن الزمن الضائع» بالعلاقة بين المؤلف الواقعي والراوي القصصي الذي يتصادف هنا أنه البطل نفسه، إذ يطرح زمن السرد الخاصية القصصية نفسها التي يطرحها دور الـ«أنا» العائد إلى الراوي ـ البطل، وهو ما يستلزم على وجه الدقة تحليلا للصوت. والواقع، إن فعل السرد إذا لم يكن يحمل داخله أية علاقة دالة على المدّة فان التنويعات على المسافة التي تفصله عن الأحداث المروية تكتسب أهمية بالنسبة لـ«مغزى السرد» (ص216). وعلى وجه الخصوص، فإن التغييرات المشار إليها في أعلاه المتعلقة بالبعد الزمني للسرد تجد بعض التبرير في هذه التنويعات. فهي تجعلنا نشعر بالتقليص التدريجي لنسيج الخطاب السردي نفسه، كما لو أن «زمن القصة

يميل إلى التوسع وإظهار نفسه للعيان بينما هو يقترب من نهايته، **التي هي أيضا أصله**». (ص.226، التأكيد منه)، كما يقول جينيت. حقيقة أن زمن قصة البطل يقترب من أصله الخاص، الذي هو حاضر الراوي، دون أن يتمكن من اللحاق به، هو جزء من معنى السرد، تحديدا: كونه ينتهي، أو على الأقل يتوقف، عندما يصبح البطل كاتبا(57).

تسمح الاستعانة بفكرة الصوت لعلم السرد أن يفسح مجالا للذاتية، دون الخلط بينها وبين ذاتية المؤلف الواقعي. إذا تعذر قراءة «البحث عن الزمن الضائع» على أنها سيرة ذاتية متنكرة، فإنما ذلك لان الـ «أنا» التي يتلفظ بها الراوي ـ البطل هي نفسها قصصية. ومع ذلك، فان هذه الاستعانة بفكرة الصوت، في غياب فكرة من قبيل تلك الخاصة بعالم النص (وهي فكرة سأجد مبررا لها في الفصل القادم)، لا تكفي لإنصاف التجربة القصصية للزمن التي يتوفر عليها الراوي ـ البطل بأبعادها السيكولوجية والميتافيزيقية.

دون هذه التجربة، التي تعادل تماما في قصصيتها الـ«أنا» التي تستكشفها وتنقلها، والتي تبقى رغم ذلك جديرة بأن تُسمى «تجربة» بفضل علاقتها بالعالم الذي يقوم العمل بإسقاطه، يصعب منح المعنى لفكرتي الزمن الضائع والزمن المستعاد اللذين يكونان مركز الاهتمام في «البحث عن الزمن الضائع»(58).

إن هذا الرفض الضمني للتجربة القصصية هو ما يجعلني متوجسا وأنا أقرأ وأعاود قراءة الصفحات الموسومة «اللعبة مع الزمن» (ص ص. 155 ـ 160)، والتي تمنحنا، إن لم نقل المفتاح إلى العمل، فنبرته على الأقل. (تعّد هذه الصفحات مبتسرة، إذا ما تذكرنا أن دراسة زمن السرد مؤجلة). تعاد تجربة الراوي ـ البطل القصصية للزمن، وقد تعذر ربطها بمعنى السرد، إلى المسوغ الخارجي للعمل الذي يقدّمه المؤلف، بروست، لتقنيته القصصية، باقحاماتها وتشويهاتها، وقبل هذا وذاك تكثيفاتها التكرارية. أما المسوغ فيجري استيعابه في «الحافز الواقعي» الذي يشترك به بروست مع بقية الكتاب

المنتمين إلى التقليد نفسه. ولا يريد جيرار جينيت بالنسبة لهذا التقليد إلا تأكيد «تناقضاته» و«امتثالاته» (ص.158): التناقض بين الاهتمام بتذكر الأشياء كما سبق وأن عيشت في حينها، والاهتمام بنقلها كما هي تسترجع فيما بعد. من هنا التناقض في نسبة التداخلات التي تنعكس في التخالفات الزمنية للسرد أحيانا إلى الحياة وأحيانا الى الذاكرة. إنه التناقض المتأصل، قبل كل شي، في بحث يلتزم في آن واحد بـ «خارج الزمنيextra temporal» وبـ «الزمن في حالته الصافية». ولكن ألا تقع هذه التناقضات في القلب من التجربة القصصية للراوي ـ البطل؟ أما بالنسبة للامتثالات فأنها تعزى إلى «تلك العقلنات الاستذكارية التي لا يبخل بها الفنانون الكبار أبدا، وذلك في تناسب مباشر مع **عبقريتهم**، بكلمات أخرى، مع الغلبة التي تكون لممارستهم على أية نظرية، بما فيها نظريتهم أنفسهم». (المصدر السابق، التأكيد منه). ولكن ليست الممارسة السردية وحدها ما يبقى متقدما على النظرية الجمالية. التجربة القصصية التي تمنح هذه الممارسة معنى هي الأخرى تندرج في سعي دائب للعثور على نظرية تبقى متأخرة عنها دائما، كما تشهد على ذلك التعليقات التي يثقل بها الراوي سرده. إن اختزال تجربة الزمن في «البحث عن الزمن الضائع» إلى «الغاية المتناقضة» لـ «لغز انطولوجي» (ص160)، يقع تحديدا من اجل الحصول على رؤية نظرية غريبة عن الشعرية الفاعلة في السرد نفسه.

ربما كان من وظائف علم السرد قلب العلاقات بين التذكر وتقنية السرد، ليتجلى التحفيز المشار إليه بصفته مجرد وسيط جمالي، باختصار لاختزال الرؤية إلى أسلوب. هكذا تصبح رواية الزمن المفقود والمستعاد بالنسبة لعلم السرد «رواية زمن مقهور، مستمكن، مسحور، مخرب خلسة، أو الأفضل **مُفسَد**». (المصدر السابق، ص182، التأكيد منه).

ولكن أليس من الضروري قلب هذا القلب نفسه في نهاية المطاف؟ ألا يلزم اعتبار الدراسة الشكلية للتقنيات السردية هي المسؤولة عن جعل

الزمن يبدو مفسدا من اجل الحصول، عبر انعطافة طويلة، على استيعاب أمضى لتجربة الزمن المفقود والمستعاد؟ أن هذه التجربة في «البحث عن الزمن الضائع» هي التي تعطي التقنيات السردية معنى وقصدا. لو لم يكن الحال كذلك، كيف سيتسنى لنا القول عن الرواية ككل، كما يقول راويتها عن الأحلام، إنها «اللعبة التي تخلقها مع الزمن» (المصدر السابق)؟ هل يمكن للعبة أن تكون «مهولة»، أي مخيفة أيضا، إن لم تكن تنطوي على رهان ما؟

يحتوي مجمل نقاش جينيت المتعلق بتأويل «البحث عن الزمن الضائع» ويحوم فوقه السؤال المتعلق بوجود ضرورة، من اجل الحفاظ على معنى العمل، إلى إسناد التقنية السردية إلى القصد الذي يخرج بالنص إلى ما وراء ذاته، باتجاه تجربة، مختلقة دون شك، لكنها رغم ذلك غير قابلة لأن تختزل إلى لعبة بسيطة مع الزمن. يرقى طرح هذا السؤال إلى التساؤل إن لم يكن من الواجب إنصاف البعد الذي أسماه مولر، مستعيدا غوته، التجربة الزمنية المعيشة Zeiterlebnis، وأن يبقى علم السرد بتفويض رسمي ونتيجة لمنهجيته الصارمة خارج الحدود. وهكذا تكون الصعوبة الرئيسة هي الحفاظ على الخاصية القصصية لهذه التجربة الزمنية المعيشة Zeiterlebnis بينما نحن نقاوم اختزالها إلى تقنية سردية حسب. وسوف أكرس دراستي لرواية بروست «البحث عن الزمن الضائع» في الفصل القادم للتصدي لهذه الصعوبة.

## وجهة النظر والصوت السردي

يستدعي بحثنا في «اللعب مع الزمن» تكملة ختامية تأخذ بالاعتبار فكرتي وجهة النظر والصوت السردي، وهما الفكرتان اللتان واجهناهما في أعلاه دون أن نرى كيف ترتبطان بالبنى الرئيسة للسرد[59]. لا غنى لفكرة تجربة قصصية للزمن، تسعى للقائها كل تحليلاتنا لتصور الزمن عبر السرد القصصي، عن مفهومي وجه النظر والصوت السردي (وهما مقولتان اعتبرهما

مؤقتا متماهيتين)، بقدر ما تكون وجهة النظر متجهة نحو محيط التجربة الذي تنتمي إليه الشخصية، والصوت السردي هو الذي يقدِم للقراء من خلال التوجه إليهم العالم المروي (إن استخدمنا عبارة فاينريش).

كيف نستطيع دمج فكرتي وجهة النظر والصوت السردي في مشكلة التأليف السردي؟[60]. يمكن ذلك جوهريا بوساطة ربطهما إلى مقولتي «الراوي» و«الشخصية». العالم المروي هو عالم الشخصيات، والراوي هو الذي يقوم بسرده. أما فكرة الشخصية فهي راسية بثبات في نظرية السرد بقدر ما يتعذر على سرد ما أن يكون محاكاة لفعل دون أن يكون في الوقت نفسه محاكاة لكائنات فاعلة. والكائنات الفاعلة هي، بالمعنى الواسع الذي يضفيه علم دلالة الفعل على فكرة فاعل ما، كائنات تفكر وتشعر، أو بالأحرى كائنات قادرة على الكلام عن أفكارها ومشاعرها وأفعالها. لذا فإن بالامكان نقل فكرة المحاكاة من الفعل إلى الشخصية، ومن الشخصية إلى خطاب الشخصية[61]. وثمة ما هو أكثر. عندما يُدمج الخطاب الذي تنطق به إحدى الشخصيات بخصوص تجربتها في الفضاء السردي يصبح بالامكان إعادة صياغة الثنائي تلفيظ/ تقرير (الذي أنشئ حوله هذا الفصل) في معجم يضفي على المصطلحين خاصية تتصل بالشخص. يصبح التلفيظ خطاب الراوي، بينما يصبح التقرير خطاب الشخصية. عندها يصبح السؤال متعلقا بحسم ماهية الوسائل السردية الخاصة التي بها يتشكل السرد بوصفه خطاب راوٍ ينقل خطاب الشخصيات. وهنا تشير فكرتا وجهة النظر والصوت السردي إلى اثنتين من هذه الوسائل.

من المهم أولا التوفر على مقياس للنقلة من محاكاة الفعل إلى محاكاة الشخصية، وهي نقلة تدشن سلسلة الأفكار التي تقود إلى وجهة النظر والصوت السردي. لقد قاد أرسطو ابتداؤه بالدراما مادةً للنظر إلى منحه الشخصية وأفكارها موقعا بارزا، برغم أنه نسبها دائما إلى مقولة الحبكة الجامعة في نظريته الخاصة بالمحاكاة. تنتمي «الشخصية» حقيقة إلى «ماذا»

المحاكاة. وبما أن التمييز بين الدراما ونمط المحاكاة لـ(الأحداث) diegsis يعتمد حصرا على «كيف» ـ أي على طريقة الشاعر في عرض الشخصيات ـ فإن مقولة الشخصية تمتلك المكانة نفسها في كل من نمط المحاكاة والدراما. لكن الأمر بالنسبة لنا في العالم الحديث يكون على الضد، فنحن ندخل عبر نمط المحاكاة diegesis، بوصفه يمثل الضد للدراما، دخولا مباشرا اشد المباشرة إلى إشكالية الشخصيات، بما تحمل من أفكار ومشاعر وخطاب. والواقع أننا لا نجد فنا محاكاتيا قطع شوطا بعيدا في تمثيل الأفكار والمشاعر والخطاب كما فعلت الرواية. ويبدو أن التنوع الهائل للرواية ومرونة وسائلها اللامحدودة هو ما جعل منها أداة مميزة للبحث في النفس الإنسانية، إلى الحد الذي مكّن كيت هامبرغر من اتخاذ ابتكار مراكز الوعي القصصي، المختلف عن تقريرات الذوات الواقعية حول الواقع، على أنه المعيار في حسم القطيعة بين القصص والتقرير[62]. وعلى الضد من التحيز القائل إن القدرة على وصف ذوات الفعل والفكر والشعور من الداخل مستمدة مما تقدمه الذات من اعترافات ذاتية وفحص للوعي، نراها تذهب بعيدا حد اقتراح أن رواية الغائب، أي الرواية التي تنقل أفكار ومشاعر وكلمات آخر قصصي، هي التي كان لها السبق الأكبر في سبرغور ما يعتمل في النفوس والعقول[63].

لا تتردد دوريت كوهن، ملتزمة الاتجاه الذي أشارت إليه هامبرغر، مثنية عليها، في أن تضع دراسة سرد الغائب على رأس دراسة كبيرة تتناول «الأنماط السردية لتقديم الوعي في القصص» (وهو العنوان الثانوي لكتابها الذي أتناوله هنا)[64]. وفيها تقول إن أول «محاكاة للوعي» هي «محاكاة العقول الأخرى» (ص.7). ثم تضع في المرتبة الثانية دراسة الوعي في «نصوص المتكلم»، أي القصص التي تشبه الاعتراف أو السيرة الذاتية[65]، وتتناولها على وفق المبادئ المطبقة على دراسة سرد الغائب. وهي إستراتيجية لافتة للنظر إذا ما أخذنا بالحسبان أن الكثير من نصوص المتكلم يكون فيها المتكلم نتاج خيال قصصي، كما هو الحال في سرديات الغائب التي تستخدم

«هو» و«هي»، ويصح ذلك إلى حد أن هذا المتكلم القصصي الخيالي يمكن دون ضرر ملحوظ أن يُبّدَل إلى غائب لا يقل عنه قصصية خيالية، كما جرّب ذلك كافكا وبروست[66].

يمكن الحصول على محك ممتاز تقاس به التقنيات السردية المتاحة للقصص من أجل التعبير عن هذه «الشفافية الداخلية»، بتحليل طرق توصيل كلمات وأفكار الذوات القصصية في سردي الغائب والمتكلم. وهذا هو السبيل الذي اتبعته دوريت كوهن. وهو يتمتع بميزة احترام التوازي بين سرد الغائب وسرد المتكلم، ويسمح في الوقت نفسه بالمرونة والابتكار الخارقين اللذين يسمان الرواية الحديثة في هذا المضمار.

التقنية الرئيسة المستخدمة على جانبي الخط الفاصل بين الصنفين الكبيرين للقصص السردي هي السرد المباشر للأفكار والمشاعر، سواء أنسبها الراوي إلى آخر قصصي أم إليه هو نفسه. إذا كان «سرد الذات» في رواية المتكلم يعد خطأ سردا واضحا بذاته بحجة أنه يشبه ذاكرة، ليست في الحقيقة إلا قصصية خيالية، فإن الشيء نفسه لا يمكن أن يقال عن «السرد النفسي»، أي السرد مطبقا على نفوس غريبة. يمنحنا هذا وسيلة مميزة لمقاربة المشكلة المعروفة على نطاق واسع والمتعلقة بالراوي كلي المعرفة، والذي سنعود إليه لاحقا في ثنايا مناقشتي لوجهة النظر والصوت . لن ينطوي امتياز الوصول هذا على فضيحة إذا وافقنا جان بويون Jean Pouillon الإقرار بأننا نفهم كل النفوس الغريبة الأخرى بوساطة المخيلة[67]. والروائي يفعل ذلك، إن لم يكن بشكل عفوي، فعلى الأقل دون شكوك، لأن من صلب فن الكاتب أن يوفر تعبيرات تناسب الأفكار التي يقدر هو على قراءتها قراءة مباشرة، فالروائي يبتكرها أكثر مما هو يفك شفرة هذه الأفكار اعتمادا على المتوفر من تعبير عنها، كما نفعل في حياتنا اليومية. يكمن كل سحر رواية الغائب في هذا الذي يشبه دائرة التقصير الكهربائية[68].

هنالك بالإضافة إلى السرد المباشر للأفكار والمشاعر تقنيتان أخريان في

متناول الروائي. تتكون الأولى من اقتباس المونولوغ الداخلي لآخر قصصي خيالي («مونولوغ مقتبس»)، أو جعل الشخصية تقتبس نفسها في سياق مونولوغ ما («مونولوغ يقتبس ذاته»)[69]. ليست غايتي تقديم شرح مطوّل لما في هذه التقنية من مباحث وأعراف ومستبعدات، وهي كلها تفترض مسبقا، على نحو لا يقل عن التقنية السابقة، شفافية الروح مادام الراوي هو الشخص الذي يكيّف الكلمات غير المحكية مع الأفكار المدركة إدراكا مباشراً، دون أن يضطر إلى العودة من الكلمات إلى الأفكار كما في الحياة اليومية. يضيف هذا الأجراء إلى «السحر» النابع من القراءة السابقة للأفكار الصعوبة الرئيسة المتمثلة في تمكين الذات المتوحدة من استخدام كلام يهدف إلى الاتصال في الحياة العملية؛ ما معنى أن يكلّم المرء نفسه؟ إن النأي بالبعد الحواري للكلام عن مساره المعتاد لصالح مناجاة للذات يطرح مشاكل تقنية ونظرية لا تقع ضمن نطاق اهتمامي هنا، لكنها تتعلق بدراسة مصير الذاتية في الأدب. إلا أنني سأعود إلى العلاقة بين خطاب الراوي والخطاب المقتبس للشخصية في معرض مناقشتي اللاحقة لوجهة النظر والصوت.

التقنية الثالثة، التي استهلّها فلوبير وجين اوستن، هي الأسلوب الحر غير المباشر style indirect libre، أو المونولوغ المروي، أو erlebte Rede الذي قالت به الأسلوبية الألمانية، وقوامها ليس اقتباس المونولوغ ولكن الإبلاغ عنه. لذا علينا أن نتكلم هنا على «مونولوغ مروي» لا «مقتبس». تعود الكلمات من حيث المحتوى إلى الشخصيات، لكن الراوي هو من يسجّلها في الزمن الماضي وعبر ضمير الشخص الغائب. الصعوبات الرئيسة المتعلقة بالمونولوغ المقتبس أو المونولوغ الذي يقتبس ذاته لا تُحل هنا بقدر ما يُصار إلى التغطية عليها. ولكي نظهرها لا نحتاج إلى أكثر من ترجمة المونولوغ المروي إلى مونولوغ مقتبس بإضافة ما يناسبه من أشخاص وأزمنة. كما إن هنالك صعوبات أخرى، يعرفها جيدا قراء جويس، تظهر في النصوص التي تزول فيها الحدود الفاصلة بين خطاب الراوي وخطاب الشخصيات. عموما

يشكل هذا الاقتران المدهش بين السرد النفسي والمونولوغ المروي أكمل إدماج لأفكار الآخرين وكلماتهم داخل النسيج السردي. يهيمن خطاب الراوي على خطاب الشخصية من خلال إعارته خطابها صوته، بينما هو يتكيف لنغمة ما قالته الشخصية أو تقوله. هكذا تضع «معجزة» المونولوغ المروي erlebte Rede ذائع الصيت اللمسة الأخيرة على «سحر» الشفافية الداخلية.

بأية كيفية تستدعي الملاحظات السالفة عن تمثيل الأفكار والمشاعر والكلمات في القصص فكرتي وجهة النظر والصوت؟[70] تتأسس الرابطة الوسيطة بفعل البحث عن تصنيفات نمطية قادرة على إضاءة الانقسامين العظيمين اللذين استخدمتهما على نحو تلقائي قبل توضيح معالمهما بذاتها. يطرح الأول نوعين من القصص . من جهة، هنالك القصص التي تنقل حياة الشخصيات منظورا إليها على أنها طرف ثالث (مفهوم «محاكاة عقول الآخرين» الذي طرحته دوريت كوهن). والمقصود هنا سرد الغائب. من جهة أخرى، نجد أيضا سرديات قصصية تنسب شخص الراوي النحوي إلى شخصياتها. وتسمى هذه سرديات المتكلم. ومع ذلك، هنالك انقسام آخر يتخلل هذا الأول، ويعتمد على تحديد هل يهيمن خطاب الراوي على خطاب الشخصية؟ والتعّرف على هذا الانقسام أسهل في سرديات الغائب بقدر ما يستبقى التمييز بين الخطاب السارد والخطاب المروي بوساطة التمييزات النحوية المتعلقة بالأشخاص وأزمنة الأفعال النحوية. وهو أكثر احتجابا في قصص المتكلم بقدر ما لا يؤشر التمييز بين الضمائر النحوية الفارق بين الراوي والشخصية. ويترتب على ذلك أن تُسند مهمة التمييز بين الراوي والشخصية عبر هوية الضمير النحوي «أنا» إلى علامات أخرى. يمكن للمسافة الفاصلة بين أحداهما والأخرى أن تتنوع، كما هو شأن درجة هيمنة خطاب الراوي على خطاب الشخصية. إن هذا النظام المضاعف من التنويعات هو الذي ساعد على تأسيس التصنيفات النمطية الساعية إلى تغطية كل الحالات السردية الممكنة.

إحدى هذه المحاولات الطموحة هي نظرية الحالات السردية النموذجية التي وضعها فرانز ك. ستانزل[71]. لا يستخدم ستانزل مقولتي المنظور والصوت. بل هو يفضل بديلا عنهما التمييز بين أنماط الحالات السردية (Erzahlungsituationen) وتختصر إلى (ES) عبر الملمح الذي يبدو له سمة دالة على القصص الروائي ،أي كونه يبث (يتوسط) أفكارا ومشاعر وكلمات[72]. فإما أن يمنح التوسط/النقل الامتياز للراوي، الذي يفرض منظوره من الأعلى(auktoriale ES)[73]، وإما أن يؤدي التوسط، بخلاف ذلك، شخص عاكس (وهو مصطلح مستعار من هنري جيمس)، أي بوساطة شخصية تفكر وتشعر وتدرك لكنها برغم ذلك لا تتكلم بوصفها راوياً، بل واحدا من الشخصيات. لذا يرى القارئ بقية الشخصيات عبر عيون هذه الشخصية (Personale or figurale ES)، وإما أن يعرّف الراوي نفسه على أنه واحد من الشخصيات، يتكلم بضمير المتكلم ويشارك بقية الشخصيات العيش في عالم واحد (Ich ES).

الواقع أن تصنيفات ستانزل النمطية، برغم قدراتها الرائعة على الإيضاح، تشارك بقية النمطيات النقص المضاعف المتمثل في أنها تتمادى كثيرا في التجريد إلى حد يمنعها من المساعدة في التمييز، كما أن صياغتها فقيرة إلى حد يمنعها من تغطية كل الحالات السردية. يحاول عمل آخر لستانزل أن يصلح النقص الأول من خلال النظر إلى كل واحدة من الحالات النمطية بوصفها مصطلحا يؤشر ثنائيا ضديا يقع على أقطاب ثلاثة محاور متغايرة. وهكذا يصبح المنظور العلويauktoriale ES القطب المميز على محور «المنظور»، اعتماداً على امتلاك الراوي لنظرة خارجية، وبالتالي عريضة، إلى الشخصيات أو نظرة داخلية إليها، وبالتالي محدودة. بهذا تحصل فكرة المنظور على مكان محدد لها في التصنيف. أما منظور الشخصية personale أو figurale ES فإنه القطب المميز على محور «النمط» اعتماداً على كون الشخصية تُعّرِف أو لا تُعّرِف رؤيا الرواية باسم الراوي، الذي يصبح عندها

قطب الضد غير المميز. أما منظور المتكلم Ich ES فإنه يصبح، اعتماداً على انتماء الراوي إلى المضمار الانطيقي[*] ontic نفسه، القطب المميز لمحور «الشخص» الذي تنتمي إليه بقية الشخصيات. ويتفادى ستانزل بهذه الطريقة الإحالة على المعيار النحوي البحث المتعلق باستخدام الضمائر النحوية.

يخفف ستانزل من النقص الثاني عبر إدراجه لعدد من الحالات الوسيطة بين كل واحدة من حالاته النموذجية الثلاث التي أصبحت تعد أقطابا محورية، ويقدمها على شكل دائرة (Typenkreis). يتيح هذا الإجراء تفسير عدد كبير ومتنوع من الحالات اعتمادا على قربها أو بعدها عن كل واحد من هذه الأقطاب. وهكذا تصبح مشكلة المنظور والصوت موضوع اهتمام تفصيلي متزايد. لا يمكن طمس منظور الراوي ـ المؤلف دون أن تدنو الحالة السردية أكثر من منظور الشخصية personale ES، حيث يأتي شخص العاكس ليحتل المكان الذي أبقاه الراوي خالياً. وبإتباع الحركة الدائرية نجد أننا نبتعد عن منظور الشخصية ونقترب أكثر من منظور المتكلمIch ES .نرى هنا الشخصية، التي تبقى في المونولوغ المروي (erlebte Rede) تتكلم عبر صوت الراوي بينما هي تفرض صوتها الخاص، تشارك بقية الشخصيات منطقة الوجود ذاتها. وهذه الشخصية هي التي تقول «أنا» الآن. وما على الراوي نتيجة لذلك إلا أن يستعير هذا الصوت.

برغم محاولة ستانزل بث دينامية أكبر في نمطيته فإنه لم يجب إجابة وافية على الاعتراضين اللذين أثيرا آنفاً. لن نستطيع أن نقدم إجابة وافية على علة التجريد إلا إذا توقفنا عن محاولة اعتماد ما بعد ـ لغات تمثل اتساقا منطقيا معينا نقطة انطلاق لتحليلنا، وعن استخدام نماذج مثل هذه لوصف النصوص، واتجهنا إلى البحث عن نظريات تفسر قدرتنا الأدبية، أي قابلية القراء على إدراك الحبكات واختصارها، وعلى جمع الحبكات المتشابهة

(*) يتصل الأنطيقي بالكيان المتعين، بينما يتصل الأنطولوجي بوجوده ـ المترجم.

معا[74]. فإذا ما اعتمدنا بهذا الشكل قاعدة المتابعة الوثيقة لتجربة القارئ في عملية تنظيم عناصر القصة المروية خطوة خطوة سعيا إلى لمّ أطراف حبكة ما، فإننا لن نواجه فكرتي المنظور والصوت على أنهما مقولتان يعرّفهما مكانهما في تصنيف ما بقدر ما هما ملمح مميز مأخوذ من كوكبة لا محدودة من الملامح الأخرى يعرّفها دورها في تأليف العمل الأدبي[75].

أما بالنسبة لاعتراض عدم الاكتمال فإنه يبقى دون إجابة شافية وافية في نظام يتحكم في أشكال الانتقال دون أن يخرج أبدا من الدائرة التي تهيمن عليها باستبداد نماذج الحالات السردية الثلاثة. فمثلا لا يبدو أن اهتماماً كافياً قد كُرّس للملمح الرئيس للقصص السردي المتمثل في قدرته على تقديم شخص الغائب بوصفه كذلك في نظام تبقى فيه نماذج الحالات السردية الثلاثة تنويعات على خطاب الراوي نفسه اعتماداً على كونه صورة من سلطة المؤلف الواقعي، أو من حدة ذهن العاكس أو من انعاكسية ذات تحمل ذاكرة خرافية. من هنا فإن ما يتعرف فيه القارئ على وجهة النظر أو الصوت لابد وأن يتصل بطريقة التعامل مع العلاقة ثنائية القطب بين الراوي والشخصية عندما تستخدم التقنيات السردية المناسبة.

توحي هاتان السلسلتان من الملاحظات النقدية بصدد نمذجة الحالات السردية أن فكرتي المنظور والصوت يمكن مقاربتهما دون انشغال تصنيفي مفرط بوصفهما ملامح مستقلة تسم تأليف القصص السردي من جهة، ومقاربتهما في علاقة مباشرة مع خاصية رئيسة في القصص السردي، هي حقيقة أنه ينتج خطاب راوٍ ينقل خطاب شخصيات قصصية، من جهة أخرى[76].

وأقول أنا إن وجهة النظر تعيّن في سرد الغائب أو المتكلم اتّجاه موقف الراوي إزاء الشخصيات، ومواقف الشخصيات إزاء بعضها البعض الآخر. ويؤثر هذا في تأليف العمل ويكون موضوع «شعرية التأليف»، ما أن تساعد إمكانية اعتماد وجهات نظر متنوعة ـ وهي خاصية متأصلة في فكرة وجهة

النظر نفسها ـ على منح الفنان الفرصة التي تُستغل بانتظام لتنويع وجهات النظر داخل العمل الواحد ومضاعفتها، ودمج هذه التوافقات في تصور العمل.

تتناول النمطية التي يطرحها بوريس أوسبنسكي حصراً هذه الموارد الخاصة بالتأليف التي توفرها وجهة النظر[77]. بهذه الطريقة يمكن أن تدمج دراسة فكرة وجهة النظر مع فكرة التصور السردي. تقبل وجهة نظر النمطية بقدر ما يكون متاحاً ولازماً قراءة العمل الفني على مستويات متعددة كما أكّد لوتمان أيضا[78]. وتتجلى في هذه الحقيقة التعددية الجوهرية للعمل الفني. يشكل كل واحد من هذه المستويات مكاناً محتملاً لعرض وجهة نظر معينة، فضاءً يسمح باحتمالات التأليف بين وجهات النظر.

تتشكل فكرة وجهة النظر قبل أي شيء آخر على صعيد الأيديولوجيا، أي التقييمات، بقدر ما تكون الأيديولوجيا هي النظام الذي يحكم الرؤيا المفهومية للعالم في كل العمل أو جزء منه. وقد تكون تلك رؤيا المؤلف أو الشخصيات. إن ما اصطلح على تسميته «وجهة نظر المؤلف» ليس المفهوم الذي يحمله المؤلف الواقعي عن العالم، بل المفهوم الذي يتولى تنظيم سرد عمل معين. على هذا المستوى، تكون وجهة النظر والصوت مترادفين. قد يُسمعنا العمل اصواتا غير صوت المؤلف، وقد يؤشر نقلات نظامية عديدة في وجهة النظر يمكن لدراسة شكلية مقاربتها (مثلاً، دراسة استخدام نعوت ثابتة في الفولكلور).

تقع دراسة علامات أولوية خطاب الراوي (كلام المؤلف)، أو خطاب شخصية معينة (كلام شخصي) في قصص الغائب أو المتكلم على مستوى الصياغة اللفظية، أي على مستوى خواص الخطاب. وتنتمي هذه الدراسة إلى شعرية التأليف بقدر ما تصبح النقلات في وجهات النظر حوامل للهيكلة (كما يظهر في تنويعات أسماء الشخصيات، وهي التنويعات التي تسم الرواية الروسية). على هذا المستوى تحديداً تتكشف كل تعقيدات التأليف الناجمة عن

الربط بين خطاب المؤلف وخطاب الشخصية (نعود هنا إلى ملاحظتي التي أوردتها سابقاً حول الطرق الكثيرة التي يمكن من خلالها نقل خطاب شخصية ما، وكذلك إلى نظام التصنيف الشبيه بذلك الذي استعرته من دوريت كوهن)[79].

إن مما له الصدارة بالنسبة لنا المستويات المكانية والزمانية للتعبير عن وجهة النظر. المنظور المكاني، بالمعنى الحرفي للكلمة، هو الذي يخدم قبل سواه بوصفه استعارة دالة على كل التعبيرات الأخرى عن وجهة النظر. ينطوي تطور سرد ما دائما على منظورات إدراكية حسية تتضمن الموقع وزاوية النظر وعمق الحقل (كما هو الحال بالنسبة للفيلم). ويصح الشيء نفسه على الموقع الزمني، أي موقع الراوي في علاقته بالشخصيات، وكذلك علاقة الشخصيات بعضها مع البعض الآخر. المهم مرة أخرى هو درجة التعقيد الناتجة عن التأليف المتضمن لمنظورات زمنية متعددة. قد يمشي الراوي مع الشخصيات، جاعلاً حاضر السرد منطبقاً على حاضره هو، وبذلك يقبل القيود وانعدام المعرفة اللذين يفرضهما عليه منظوره. أوعلى العكس، يمكن أن يتحرك الراوي إلى أمام أو إلى خلف، متطلعاً إلى الحاضر من وجهة نظر توّقع ماض مستعاد أو بصفته ذكرى ماضية لمستقبل متوقع، الخ[80].

تشكل أزمنة الأفعال النحوية وكيفياتها مستوى متميزاً، بقدر ما يتركز النظر على موارد نحوية بحتة وليس دلالات زمنية بالمعنى الضيق للكلمة. وكما عند فاينريش، المهم بالنسبة لشعرية التأليف هو التنويعات في النبر الواقعة في مجمل النص. ويبدي أوسبنسكي اهتماماً خاصاً بالتعاقب بين الزمن النحوي الحاضر، حين يُطّبق على مشاهد تؤشر توقفاً في السرد، وهي مشاهد يصهر الراوي فيها حاضره مع حاضر السرد المتوقف، والزمن النحوي الماضي، عندما يعبّر عن القفزات في السرد كما لو كانت كميّات منفصلة[81].

لا يريد أوسبنسكي أن يخلط بين المستوى السيكولوجي والمستويات المشار إليها توا. إذ هو يستبقي لهذا المستوى التضاد بين وجهتي النظر

الموضوعية والذاتية، اعتماداً على التعامل مع الحالات الموصوفة على أنها حقائق مُسّلم بصحتها تفرض نفسها على موقف، أو تعبيرات في تجربة فرد معين. على هذا المستوى تحديداً يمكن أن توضع وجهة نظر خارجية (سلوك مراقب ما) على الضد من وجهة نظر داخلية (أي داخلية للشخصية الموصوفة)، دون أن يتحدد موقع المتكلم زمانياً ومكانيا بالضرورة. لا يعدو ما يسمى بتسرع المراقب كلي الحضور شخصاً يعبر عن الظواهر النفسية والفيزيائية بالنسبة له بوصفها ملاحظات غير مرتبطة بذاتية مؤولة: «فَكّر»، «شَعَر». . . وما إلى ذلك. ويكفي هنا عدد قليل من العلامات الشكلية «كما يبدو»، « من الواضح»، «بدا أن»، «كما لو». . . الخ. هذه العلامات الدالة على وجهة نظر «أجنبية» تُقرن عموماً بوجود راوٍ يوضع في علاقة تزامنية مع مشهد الفعل. لذا لابد من تفادي الخلط بين معنيين لكلمة «داخلي». المعنى الأول يميز ظواهر في الوعي يمكن أن تكون لضمير غائب، بينما الثانية ـ وهي وحدها المقصودة بالبحث هنا ـ تميّز موقع الراوي (أو الشخصية التي تتكلم) في علاقتها مع المنظور الموصوف. يمكن للراوي أن يوضع في الداخل أو في الخارج بوساطة عملية يقال عنها إنها داخلية، أي ذهنية.

تتأسس بهذا إذن ترابطات من التمييزات السابقة دون أن تصل حد تطابق الأجزاء بعضها مع البعض الآخر؛ مثلا، بين وجهة النظر الاستذكارية على مستوى الزمن، ووجهة النظر الموضوعية على المستوى النفسي، وبين وجهة النظر التزامنية ووجهة النظر الذاتية. ولكن يبقى مهماً عدم الخلط بين هذه المستويات لأن أسلوب التأليف المهيمن في عمل ما ينجم تحديداً عن الوشائج بين وجهات النظر هذه، التي هي ليست بالضرورة متطابقة. تشخّص ضروب النمذجة المعروفة (سرديات المتكلم أو الغائب، حالات السرد لدى ستانزل .. الخ) هذه الأساليب المهيمنة، بينما هي تعطي الحظوة ضمنياً لأحد المستويات على حساب غيره.

لا يسع المرء إلا الإعجاب بالتوازن المتحقق هنا بين روح التحليل

وروح إنشاء التركيبة. لكن ما يستحق أعلى ثناء هو الفن الذي به تدمج فكرة وجهة النظر في شعرية تأليف، وتوضع بذلك داخل حقل الجاذبية الخاص بالتصور السردي. بهذا المعنى تؤشر فكرة وجهة النظر نقطة الذروة في دراسة تتركز على العلاقة بين التلفيظ والتقرير.

إذا كانت مكانة وجهة النظر متميزة ضمن إشكالية التأليف كما وصفتها، ما الذي نقوله إذن عن الصوت السردي؟[82] لا يمكن لمقولة وجهة النظر أن تستأصل المقولة الأدبية الخاصة بالصوت ما استعصى فصل الأخيرة عن مقولة الراوي غير القابلة للحذف بوصفها الإسقاط القصصي للمؤلف الواقعي في النص نفسه. إذا أمكن تعريف وجهة النظر دون استخدام استعارة تحيل إلى شخص، باعتبارها مكان الأصل، أو توجها، أو منفذاً لمصدر ضوئي يضيء في الوقت نفسه موضوعه ويقتنص ملامحه[83]، فإن الراوي ـ متكلم الصوت السردي ـ لا يمكن أن يُحرر بالقدر نفسه من كل استعارة تحيل على الشخص ما بقي الراوي المؤلف القصصي للخطاب[84].

استحالة استئصال فكرة الصوت السردي تؤكدها بقوة تلك الفئة من الروايات المشيّدة من بوليفونية (تعددية) أصوات، حيث يحتفظ كل صوت فيها بتميّزه، إلا إن كل صوت فيها يُطرح عبر علاقته مع كل صوت آخر. حسب ميخائيل باختين فإن دوستيوفسكي هو مبدع هذا النوع من الرواية، التي يسميها هذا الناقد الملهم «الرواية البوليفونية»[85]. ولابد من فهم صحيح لأهمية هذه الرواية. فإذا كان هذا النوع من الرواية يميز نقطة الأوج في بحثي للتصور في السرد القصصي، فإنه يعيّن أيضا حدا مفروضاً على التأليف بصيغ المستويات، حداً يتعذر بعده التعرف على نقطة انطلاقي المتمثلة في فكرة الحبكة. لذلك فان المرحلة الأخيرة في بحثنا ستكون نقطة خروجنا من حقل التحليل البنيوي أيضا.

يعني باختين بالرواية البوليفونية بنية روائية تُحدث قطيعة مع ما يسميّه المبدأ المونولوغي (أو الأحادي الصوت) الذي يسم الرواية الأوربية، بما فيها

روايات تولستوي. يؤسس صوت المؤلف ـ الراوي نفسه في الرواية المونولوغية بوصفه صوتاً مفرداً يعلو هرم الأصوات، حتى وإن كانت منسجمة فيما بينها بالطريقة المعقدة والدقيقة التي تحدثنا عنها في أعلاه، عبر تعامله مع وجهة النظر على إنها مبدأ التأليف. ويمكن لهذه الرواية نفسها أن تكون ثرية ليس فقط بالمونولوغات من كل صنف، ولكن أيضاً بالحوارات التي تعلو بها الرواية إلى مستوى الدراما. لكنها برغم ذلك تشكل، بوصفها كُلاً مرتبا، المونولوغ الكبير الذي يعود للراوي. يبدو للوهلة الأولى أن من الصعب تخيل الأشياء على حالة خلاف هذه إذا ما افترضنا أن الراوي يتكلم بصوت واحد، كما ستؤكد بلاغة القصص بالمعنى الذي قصده وين بوث. لذلك فإنها لثورة في فهم الراوي، وصوت الراوي، وبالقدر نفسه صوت الشخصية، تؤسس الأصالة الغريبة للرواية البوليفونية. لدينا فعلياً تطوير للعلاقة الحوارية بين الشخصيات يصل حد جعلها تشمل العلاقة بين الراوي وشخصياته. يختفي «وعي المؤلف الفريد المتميز» («شعرية دوستيوفسكي»، ص.6)، ويظهر مكانه راوٍ «يحاور» شخصياته ويتحول إلى تعدديةٍ من مراكز الوعي لا تقبل الاختزال إلى قاسم مشترك أعظم. إن ما يشكل الفرق بين الرواية المونولوغية والرواية الحوارية هو إضفاء الحوارية هذه على صوت الراوي الخاص. الأمر المهم هو الحوارية في نهاية المطاف، أي الطبيعة الحوارية للعمل برمته (ص.14). لذلك فإن التدمير الكلي يطال العلاقة ذاتها بين خطاب الراوي وخطاب الشخصية.

أول رد فعل لديّ هو الاحتفاء برؤية البنية الحوارية للخطاب، للتفكير، للوعي الذاتي تُرفع إلى مستوى مبدأ بنيوي للرواية[86]. رد فعلي الثاني هو التساؤل إن لم يكن المبدأ الحواري الذي يبدو وكأنه يتوج هرم مبادئ التأليف التي تحكم القصص السردي، ينسف في الوقت ذاته أساس الصرح، وأقصد به الدور التنظيمي للحبك، حتى وهو يُوّسَع ليتضمن كل أشكال تركيبة المتنوع التي بها يبقى القصص السردي محاكاة للفعل. بانتقالنا

من محاكاة الفعل إلى محاكاة الشخصيات، ومن ثم إلى أفكارها ومشاعرها ولغتها، وبعبورنا للعتبة الأخيرة، العبور من المونولوغ إلى الحوار، على مستوى خطاب الراوي وبالقدر نفسه الشخصيات، ألا نكون قد استبدلنا من دون تعليق بالحبك مبدأ تركيبياً مختلفاً اختلافا جذرياً هو الحوار نفسه؟

تكثر مثل هذه الملاحظات في «شعرية دوستيوفسكي». يشهد تراجع الحبكة بوجه مبدأ التجاور والتفاعل على ظهور شكل درامي يميل فيه المكان إلى أن يحتل موقع الزمان[87]. وتفرض صورة أخرى نفسها، هي «الطباق» counterpoint (فن مزج الألحان ـ م)، الذي يجعل كل الأصوات تتزامن. فكرة «البوليفونية» ذاتها، التي تتماهى مع فكرة التنظيم الحواري، تشير إلى ذلك بالفعل. إذ يبدو أن تجاور الأصوات قد حل محل التصور الزمني للفعل، وهو ما اتخذته نقطة البدء لكل تحليلاتي. يضاف إلى ذلك أن الحوار يأتي معه بعامل عدم الاكتمال، البقاء دون انتهاء، وهو ما يؤثر ليس في الشخصيات ونظرتها إلى العالم فقط، ولكن في التأليف نفسه الذي يصدر عليه حكما، كما يبدو، بان يبقى «ذا نهاية مفتوحة»، إن لم نقل «من دون نهاية». هل يفضي بنا هذا إلى استنتاج أن الرواية المونولوغية وحدها تواصل التكيف مع مبدأ التأليف الذي يستند إلى الحبك ؟

لا أعتقد أن ثمة ما يستدعي الوصول إلى هذا الاستنتاج. في الفصل الموسوم «خواص الجنس وتأليف الحبكة في أعمال دوستيوفسكي» (ص ص. 83 ـ 149) ينشد باختين في ديمومة وتواتر أشكال التأليف الموروثة من رواية المغامرات والاعترافات وسير القديسين، وبالأخص من أشكال الملهاة الجادة، التي تجمع هي نفسها الحوار السقراطي بالهجاء المنيبي Menippean، الموارد من اجل جنس يؤسس، دون أن يكون هو نفسه نمطاً من الحبكة، منبتاً للحبكات. وهذا الجنس، الذي يسمّيه باختين «الكرنفالي»، قابل للتعريف تماماً برغم تنوع تجسيداته[88]. يصبح الجنس «الكرنفالي» بذلك المبدأ المرن بلا حدود لتأليف لا يمكن وصفه أبداً بافتقاد الشكل.

إذا ما أمكننا استنتاج خلاصة من هذه المقارنة بين الرواية البوليفونية والجنس الكرنفالي فهي ما يلي: لا خلاف على أن الرواية البوليفونية تصل بقدرة محاكاة الفعل على الامتداد إلى أقصى حدودها الممكنة. ومع الوصول إلى الحد الأقصى لا تعود رواية صافية لأصوات متعددة ـ مثل «الامواج» لفرجينيا وولف ـ رواية على الإطلاق، وإنما نوع من الموشح الديني(*) (أوراتوريو) مطروح للقراءة. أما أن الرواية البوليفونية لا تجتاز هذه العتبة، فإنما يُعزى ذلك إلى المبدأ المُنّظم المستمد من التقليد الطويل الذي يميز حدوده الجنس الكرنفالي. باختصار، تدعونا الرواية البوليفونية إلى عزل مبدأ الحَبك عن المبدأ المونولوغي، وإلى مدّه إلى النقطة التي يتحول عندها القصص السردي إلى جنس جديد. ولكن، من قال إن القصص السردي هو الكلمة الفصل في تمثيل ضروب الوعي وعالمها؟ إن امتيازه يبدأ وينتهي عند النقطة التي يمكن فيها تعريف السرد بأنه «حكاية زمن»، أو الأفضل «حكاية عن الزمن».

إن ما يمنح فكرة الصوت أهمية خاصة بالنسبة لي هو تحديدا ما يصاحبها من معان زمنية مهمة. يقرر الراوي في الواقع، بوصفه مؤلف خطاب معين، حاضراً ما ـ هو حاضر السرد ـ وهو قصصي خيالي تماماً كما هو حال لحظة الخطاب التي تشكل التلفيظ السردي. يمكن اعتبار حاضر السرد هذا لا زمنيا إذا كنا لا نسمح، كما هو شأن كيت هامبرغر، إلا بنوع واحد من الزمن، هو الزمن «الواقعي» للذوات «الواقعية» التي تحمل تقريراتها المتصلة بـ «الواقع». ولكن لا يوجد ما يدعو إلى استبعاد فكرة الحاضر القصصي إذا أقررنا أن الشخصيات نفسها هي الذوات القصصية التي تحمل الأفكار والمشاعر والخطاب. تكشف هذه الشخصيات على نحو تدريجي

(*) oratorio: هو تأليف موسيقى تؤديه الأصوات والاوركسترا، يحكي قصة دينية دون أزياء أو ديكور أو فعل درامي (المترجم)

زمنها الخاص في القصص، وهو زمن يتضمن ماضيا وحاضرا ومستقبلا - وحتى ضروباً من شبه الحاضر - بينما هي تنقّل محورها الزمني في سياق القصص. إن هذا الحاضر القصصي هو ما ننسبه إلى مؤلف الخطاب القصصي، إلى الراوي.

تفرض هذه المقولة نفسها لسببين. أولاً، إن دراسة أزمنة الأفعال النحوية في القصص السردي، وخصوصاً تلك المتعلقة بالمونولوغ الذي يقدمه المونولوغ المروي erlebte Rede، قد وضعتنا لمرات عديدة وسط تفاعل التداخلات بين زمن الراوي وأزمنة الشخصيات. وهي «لعبة مع الزمن» تضاف إلى تلك التي حلّلتها آنفاً، لأن الانقسام بين تلفيظ وتقرير قد أمتد الآن إلى الانقسام بين خطاب المتكلم (الراوي، المؤلف القصصي) وخطاب الشخصية .

فضلا عن ذلك، تسمح لنا نسبة حاضر خاص بالسرد إلى الصوت السردي بحل مشكلة تركتُها معلقة حتى الآن، والمقصود بها موقع الفعل الماضي المطلق preterite بوصفه الزمن الأساس للسرد. إن كنت قد اتفقت مع كيت هامبرغر وهارالد وينرتش على فصل الماضي المطلق preterite للسرد عن إحالته على زمن معيش، وبذلك على ماض «واقعي» لذات «واقعية» تتذكر أو تعيد بناء ماض تاريخي «واقعي»، فإن من الصعب علي في نهاية المطاف القول مع هامبرغر، أن الزمن الماضي المطلق يحتفظ بشكله النحوي بينما هو يطرح عنه دلالته على الماضي، أو القول مع فاينريش أن الزمن الماضي المطلق لا يعدو كونه إشارة دخول إلى السرد. إذ يحق لنا التساؤل لماذا يحتفظ الماضي المطلق بشكله النحوي إذا كان قد فقد كل دلالة زمنية؟ ولماذا يكون إشارة مميزة على الدخول إلى السرد؟ إجابة واحدة ترد على الذهن. ألا نستطيع القول إن الماضي المطلق يحتفظ بشكله النحوي وامتيازه لان القارئ يفهم حاضر السرد على أنه لاحق على القصة المروية، وبالتالي أن القصة المحكية هي ماضي الصوت السردي؟ ألا تقع كل قصة محكية في

ماضي الصوت الذي يحكيها؟ من هنا خرجت الحيل التي استخدمها كتّاب عصور أخرى بادعائهم العثور على مفكرة بطلهم في خزانة أو في العلية، أو أنهم سمعوا القصة من عابر سبيل. كانت الغاية من مثل هذه الحيلة تقليد دلالة الماضي بالنسبة للذاكرة في الحالة الأخيرة، ودلالته بالنسبة للكتابة التاريخية في الحالة الأولى. عندما يطرح الروائي هذه الحيل جانبا يبقى ماثلا ماضي الصوت السردي، الذي هو ليس صوت الذاكرة ولا صوت كتابة التاريخ وإنما الصوت الناجم عن بَعْدية الصوت السردي على القصة التي يرويها[89].

إجمالا، يصعب عزل فكرتي وجهة النظر والصوت عن بعضهما البعض إلى حد يجعل التمييز بينهما متعذرا. لا تعوز لوتمان وباختين وأوسبنسكي التحليلات التي تَعْبر دون نقاط انتقال ملحوظة من واحدة إلى اخرى. إنها بالأحرى مسالة وظيفة واحدة تتم مقاربتها من منظور سؤالين مختلفين. تجيب وجهة النظر عن السؤال «من أي موقع ندرك ما تعرضه علينا حقيقة السرد؟» وبالتالي من أين يتكلم المرء؟ يجيب الصوت عن سؤال «مَن المتكلم هنا؟» إذا شئنا تفادي أن تضلّلنا استعارة الرؤية ونحن نأخذ بالحسبان سردا يُنقل فيه كل شيء، ويتمثل فيه جعل شيء ما مرئيا عبر عيون شخصية ما، الذي هو حسب تحليل أرسطو للـ lexis (الخطابة، جودة الأداء)، «وضع الأشياء أمام أعيننا»، أي توسيع الفهم إلى شبه حدس، إذن لابد من اعتبار الرؤية إضفاء العينية على الفهم، وتكون بالتالي على نحو متناقض تابعة للسمع[90].

لا يبقى في ظل هذه المعطيات، إلا فارق واحد بين وجهة النظر والصوت ؛ تظل وجهة النظر متصلة بمشكلة التأليف (كما رأينا لدى أوسبنسكي)، وبهذا تبقى ضمن اختصاص حقل البحث في التصور السردي . لكن الصوت يظل مشتبكاً مع مشاكل الاتصال ما بقي متجهاً بنفسه إلى قارئ ما. لذلك فإن موقِعَهُ نقطة الانتقال بين التصور وإعادة التصور، بقدر ما تميز

القراءة نقطة الانتقال بين عالم النص وعالم القارئ. هاتان الوظيفتان، على وجه الدقة، هما القابلتان للتبادل. كل وجهة نظر دعوة موجهة إلى القراء ليتجه تحديقهم نحو الاتجاه نفسه الذي يقصده المؤلف أو الشخصيات. أما الصوت السردي فهو الكلام الصامت الذي يقدم عالم النص إلى القارئ. وهو في هذا يشبه الصوت الذي تكلم إلى أوغسطين في ساعة هدايته قائلاً «خذ! واقرأ!» Tolle! Lege![91].

4

# الفصل الرابع

# التجربة القصصية للزمن

أتاح التمييز بين التلفيظ والتقرير داخل السرد إطاراً مناسباً في الفصل السابق لدراسة الألعاب مع الزمن الناجمة عن الانقسام إلى الزمن الذي يستغرقه السرد وزمن الأشياء المروية، الذي يوازي هو نفسه هذا التمييز. ولقد أظهر تحليلنا لهذه البنية الزمنية الانعكاسية ضرورة أن تنسب إلى هذه الألعاب مع الزمن غاية (finalité) النطق بتجربة ما للزمن تكون هي الرهان في هذه الألعاب. ونحن إذ نفعل ذلك إنما نفتح المجال أمام بحث تتاخم فيه مشاكل التصور السردي المشاكل الخاصة بإعادة تصور السرد للزمن . إلاّ أن هذا البحث لن يعبر الآن العتبة التي تؤدي من الإشكالية الأولى إلى الثانية، طالما أن تجربة الزمن المطروحة للبحث هنا هي تجربة قصصية أفقها عالم تخييلي يبقى هو عالم النص. لن يجعل إشكالية التصور السردي تعلو لتدخل في إشكالية إعادة تصور السرد للزمن إلا المواجهة بين عالم النص والعالم المعيش الخاص بالقارئ.

على الرغم من هذا التقييد، المطروح بوصفه مسألة مبدأ، تستلزم فكرة عالم النص منا أن «نفتح» ـ إن عدنا إلى التعبير المستخدم من قبل[1] ـ

العمل الأدبي على «خارج» يسقطه أمامه ويبذله لامتلاك نقدي يمارسه القارئ. ولا تتناقض فكرة الانفتاح هذه مع الإغلاق الذي ينطوي عليه مبدأ التصور الشكلي . إذ يمكن لعمل ما أن ينغلق على نفسه بقدر تعلق الأمر ببنيته وينفتح على عالم ما في آن واحد، كمثل «نافذة» تستقطع منظوراً عابراً لمنظر خلوي خارجها[2]. ويتألف هذا الانفتاح في اقتراح عالم قابل للسكنى. في هذا الصدد لن يكون عالم غير مضياف، كما هو شأن العالم الذي تسقطه العديد من الأعمال الحديثة، كذلك إلا داخل إشكالية الفضاء غير القابل للسكنى نفسها. وما أسميه هنا التجربة السردية للزمن هو الجانب الزمني من هذه التجربة الافتراضية للوجود ـ في ـ العالم التي يقترحها النص. على هذا الوجه تحديداً يمارس العمل الأدبي، بينما هو ينفلت من انغلاقه «الانتساب إلى. . .» و«التوجه نحو. . .» باختصار «إنه حول. . .» . إن عالم العمل في غياب تلقّيه من قبل القارئ والتقاطع بين هذه التجربة القصصية وتجربة القارئ الفعلية، يؤلف ما سأسميه متعالية محايثة في النص[3].

لا وظيفة إذن لما يبدو للوهلة الأولى تعبيراً متناقضاً، واعني به «التجربة القصصية الخيالية»، سوى تعيين إسقاط للعمل، قادرٍ على التقاطع مع التجربة العادية للفعل؛ وهي تجربة بالتأكيد، ولكنها تجربة قصصية خيالية مادام العمل وحده يسقطها.

لقد اخترت لتوضيح ما أقوله ثلاثة أعمال هي «السيدة دالاوي» لفرجينيا وولف، و«الجبل السحري» لتوماس مان، و«بحثاً عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست. لِمَ هذا الاختيار ؟ أولاً، لأن هذه الأعمال الثلاثة تضيء التمييز الذي أقترحه منديلو Mendilow بين «حكايات الزمن» و«حكايات حول الزمن»[4]. «إن كانت رواية حكاية زمن، كما يقول توماس مان في مقدمة الجبل السحري، هو أمر عسير، إلا أن الحقيقة كذلك هي أن الرغبة في رواية حكاية عن الزمن ليست مستحيلة إلى هذا الحد. إننا نعترف طوعاً أننا وضعنا نصب أعيننا شيئاً من هذا القبيل في المصنف الحالي». إن الأعمال

التي سندرسها هي «حكايات حول الزمن»، بمقدار ما بقيت فيها تجربة الزمن نفسها هي الرهان في هذه التحولات البنيوية.

فضلاً عما سبق، فإن كل واحد من هذه الأعمال يستكشف بطريقته الخاصة أنماطا مجهولة من التوافق المتنافر، الذي لم يعد يؤثر في التأليف السردي حسب، ولكن في التجربة المعيشة للشخصيات في السرد أيضاً. وسأتكلم على «تنويعات تخييلية» لأعيّن هذه الصور المنّوعة من التوافق المتنافر، التي تتجاوز كثيراً الجوانب الزمنية للتجربة اليومية، سواء في محيط الممارسة Praxis أم التعاطف والمعاناة pathos، كما وصفتها في الجزء الأول تحت عنوان المحاكاة1. إنها تنويعات للتجربة الزمنية لا يستطيع استكشافها إلا القصص الخيالي، والقصد من طرحها للقراءة إعادة تشكيل تصور الزمنية الاعتيادية[5]. أخيراً تشترك هذه الأعمال الثلاثة باستكشافها، ضمن حدود التجربة الرئيسة للتوافق المتنافر، علاقة الزمن بالأبدية التي طالعتنا لدى أوغسطين بجوانب كبيرة التنوع. ينطلق الأدب هنا أيضا اعتمادا على تنويعات تخييلية. يستطيع كل واحد من الأعمال الثلاثة المدروسة، إذ هو يحرر نفسه على هذا النحو من أكثر كيفيات الزمن خطية، أن يستكشف بالمقابل المستويات التراتبية التي تشكل عمق التجربة الزمنية. يكشف السرد القصصي بذلك زمنيات ذات امتداد إلى هذا الحد أو ذاك، مقدما لنا صورة مختلفة للتذكر، للأبدية داخل الزمن وخارجه، وأضيف: للعلاقة السرية بين الأبدية والموت[*].

هلموا بنا الآن نتعلم عن الزمن من هذه الحكايات الثلاث.

## بين الزمن الأخلاقي والزمن التذكاري: «السيدة دالاوي»

قبل أن ابدأ تأويلي لابد أن أؤكد مرة أخرى على الفرق بين مستويين

---

(*) الأبد «استمرار الوجود في أزمنة مقدرة غير متناهية في جانب المستحيل، كما أن الأزل استمرار الوجود في أزمنة مقدرة غير متناهية في جانب الماضي، والسرمدي ما لا أول له ولا آخر.» «تعريفات الجرجاني» ـ المترجم.

للقراءة النقدية لعمل واحد. يتركز اهتمامنا في المستوى الأول على التصور الذي يطرحه العمل ذاته. وينصّب اهتمامنا في المستوى الثاني على رؤية العالم والتجربة الزمنية اللتين يسقطهما هذا التصور خارج نفسه. في حالة رواية «السيدة دالاوي» يعاني النوع الأول من القراءة، بينما هو حافل لا ينقصه الخصب، من نقصٍ بيّن[6]. فإذا كان السرد يتم تصوره بالطريقة الدقيقة التي سأصفها، فإنما ذلك لكي يتيح للراوي ـ ولا أقول المؤلف، بل الصوت السردي الذي يجعل العمل يتكلم ويقصد بخطابه القارئ ـ أن يقدم للقارئ حصيلة سخية من التجارب الزمنية يشارك فيها. من جهة أخرى، لا أتردد عن الإقرار بأن التصور السردي في «السيدة دالاوي» ـ وهو تصور فريد تماماً، برغم أن من السهل وضعه ضمن عائلة روايات «تيار الوعي» ـ هو الذي يخدمنا بوصفه الأساس لتجربة شخصياتها للزمن، والتي يسعى الصوت السردي في الرواية إلى إيصالها للقارئ.

يحصر الراوي القصصي كل حوادث القصة المروية بالفترة الزمنية المحصورة بين صباح يوم حزيراني رائق عام 1923 ومسائه، أي عدة سنوات بعد نهاية ما سُمّي الحرب العظمى. ترافق دقّة التقنية السردية بساطة في خط القصة. تدعو كلاريسا دالاوي، وهي امرأة في حوالى الخمسين تنتمي إلى مجتمع الطبقة العليا اللندني، إلى حفلة استقبال تلك الأمسية، وسوف تطبع أحداثها ذروة السرد وخاتمته. يعمل الحبك على تشكيل قطع ناقص(*) نقطته البؤرية الثانية الشاب سبتموس وارن سمث، وهو جندي عريق من جنود الحرب العظمى، يقوده جنونه إلى الانتحار قبل ساعات قليلة من بدء حفلة كلاريسا. تتكون العقدة التي تجمع عناصر هذه الحبكة معاً من إعلان خبر موت سبتموس من قبل الدكتور برادشو، وهو من مشاهير الأطباء، ينتمي إلى حلقة معارف كلاريسا. تبدأ القصة مع كلاريسا وهي تستعد صباحاً للخروج

(*) يتخذ القطع الناقص شكلاً بيضوياً وله مركزان متساويا الأهمية ـ المترجم.

لشراء زهور لحفلتها، وسوف تتركها في أحرج لحظات الأمسية. كادت كلاريسا، قبل ثلاثين عاماً، أن تتزوج بيتر ولش، وهو من أصدقاء الطفولة وتتوقع عودته الوشيكة من الهند حيث تخبطت حياته في مهن ثانوية ومشاريع حب فاشلة. أما ريتشارد، الذي فضّلته كلاريسا على بيتر في تلك الأيام، والذي أصبح منذ ذلك الحين زوجها، فإنه رجل مهم في اللجان البرلمانية دون أن يكون سياسياً لامعاً. تتحرك بقية الشخصيات المترددة على عالم لندن الاجتماعي بفعل جاذبية تصدر عن هذه الحلقة الضيقة من أصدقاء الطفولة. ومما له أهمية أن سبتموس لا ينتمي إلى هذه الحلقة، وان العلاقة بين مصيري سبتموس وكلاريسا تتحقق (بوساطة تقنيات سردية سأتكلم عنها لاحقا) في مستوى أعمق من مجرد حدث مفاجئ يقلب الأحوال (coup de théâtre) ـ وصول خبر انتحار سبتموس في منتصف الحفل ـ من ذلك النوع الذي يدفع الحبكة إلى ذروتها.

تمتاز التقنية المستخدمة في «السيدة دالاوي» بدقة متناهية . أول إجراء يمكن أن اذكره، وهو اقرب الإجراءات إلى الكشف، يتمثل في تأشير مرور اليوم وهو يتقدم بعدد كبير من الأحداث الصغيرة. عدا انتحار سبتموس بالطبع، تدفع هذه الأحداث الصغيرة السرد أحيانا نحو نهايته المتوقعة؛ الحفلة التي تدعو إليها السيدة دالاوي. إن قائمة الغدو والرواح الدائبة، والوقائع واللقاءات طويلة حقا: في الصباح يعبر طريقها أمير ويلز أو شخصية أخرى من العائلة المالكة، وتكتب طائرة إعلانها على السماء راسمة الخطوط العريضة لأحرف كبيرة يقوم الجمع بتهجيتها؛ تذهب كلاريسا إلى بيتها لتجهز الثوب الذي سترتديه في الحفلة؛ ويفاجئها بيتر ولش العائد توا من الهند بينما هي منهمكة بالخياطة، وبعد تقليب رماد الماضي تقبّله كلاريسا. ويغادر بيتر باكيا فيمرّ عبر الأماكن نفسها التي كانت كلاريسا قد مرت بها، ويلتقي صدفة بالزوجين سبتموس ورزيا (وهي صانعة قبعات من ميلانو تزوجت من سبتموس)؛ رزيا تأخذ زوجها إلى المعالج النفسي الأول، الدكتور هولمز،

يقلّب ريتشارد في رأسه فكرة شراء عقد من اللؤلؤ لزوجته، لكنه يختار وروداً بدلا عنه (هذه الورود التي تدور بين أطراف مختلفة للقصة؛ والتي تتوقف للحظة على ورق الحائط في غرفة سبتموس، بعد أن حكمت عليه مهنة الطب أن يلزم الراحة)؛ ريتشارد، لفرط خجله، يعجز عن النطق برسالة الحب التي تدل عليها هذه الورود، الآنسة كيلمان، المعلمة الورعة والقبيحة الشكل لإليزابيث ابنة آل دالاوي، تخرج للتبضع مع إليزابيث التي تترك معلمتها في منتصف تناولها الحلوى بالشوكولا؛ سبتموس، وقد اخبره الدكتور أن يترك زوجته إلى مصحة في الريف، يرمي نفسه من النافذة؛ بيتر يقرر الذهاب إلى حفلة استقبال كلاريسا، ثم يأتي المشهد الكبير الخاص بحفلة السيدة دالاوي والذي فيه يعلن الدكتور برادشو خبر انتحار سبتموس؛ تتلقى السيدة دالاوي خبر انتحار هذا الشاب الذي لا تعرفه بطريقة تحسم الطابع الذي ستضفيه هي نفسها على انتهاء المساء، الذي هو موت اليوم أيضا. تتخلل هذه الأحداث، كبرت أم صغرت، دقات ساعة بغ بن القوية وأجراس أخرى في لندن. وسأُظهر لاحقا أننا لن نجد أهم معاني هذا التذكير بالساعة في مستوى تصور السرد، فكأن الراوي مقيد بمساعدة القراء على العثور على أنفسهم في الزمن المروي. إن لدقات بغ بن مكانها الحقيقي في تجربة الشخصيات المختلفة للزمن. إنها تنتمي إلى إعادة التصور القصصي الخيالي للزمن الذي يتناوله هذا العمل بإفاضة.

إلى هذا الإجراء الأول المتمثل بالتراكم المتصاعد ينضم مستوى آخر معروف على نطاق أوسع. فبينما يُدفع السرد إلى أمام بفعل كل ما يحدث - مهما صَغُر - في الزمن المروي، فانه في الوقت ذاته يُسحب إلى الخلف، أو لنقل يُؤخّر، عبر وفرة من الرحلات القصيرة إلى الماضي، تشكل الكثير من الأحداث في الفكر، وتقحم في متواليات طويلة، بين التدفقات القصيرة للفعل. هذه الأفكار المنقولة - «فكر»، «فكرت» - في مجملها تعد، بالنسبة إلى أفراد حلقة آل دالاوي، عودة إلى طفولتهم في بورتون، وبالأخص إلى

كل ما يمكن أن يتصل بحب ضائع، وبرفض الزواج بين كلاريسا وبيتر. بالنسبة لسبتموس ورزيا تمثل غطسات مماثلة في الماضي اجترارا يائسا لسلسلة الأحداث التي أدت إلى زواج مشؤوم وسوء طالع مطلق. هذه المتواليات الطويلة من الأفكار الصامتة ـ أو فلنقل بالمعنى عينه، الخطابات الداخلية ـ لا تشكل فقط استرجاعات تدفع الزمن المروي قدما، وهنا المفارقة، من خلال تأخير حركته، بل هي تحفر من الداخل لحظة الحدث الفكري، وتضخّم من الداخل لحظات الزمن المروي، بحيث يبدو فاصل السرد برمته برغم قصره النسبي، غنيا باتساع ضمني[7]. بموازاة مسار هذا اليوم الذي تتخلل تقدمه دقات بغ بن، نجد أن نوبات التذكر والحسابات التي تحاول كل شخصية بوساطتها أن تحدس التخمينات التي تراود الآخرين بشان مظهرها، وأفكارها، وأسرارها، تشكل كلها هذه سلسلة من العقد تمنح انتشارها النوعي لامتداد الزمن المروي[8]. لذلك يتألف فن القصص هنا من جمع عالم الفعل وعالم الاستبطان في نسيج واحد، ومن مزج الإحساس باليومية بالإحساس بالذات الداخلية.

ليس من شك في أن نقدا أدبيا أكثر اهتماما بتصوير الشخصية منه باستكشاف الزمن المروي، والوصول عبره إلى الزمن الذي تعيشه الشخصيات في السرد، سيجد أن هذا الغوص في الماضي إلى جانب تقليب الرأي المتواصل في النفوس الذي تمارسه الشخصيات بعضها على البعض الآخر يسهم مع الأفعال الموصوفة من الخارج في إعادة بناء الشخصيات في حالتها الراهنة من الداخل. إن اشتباك الحاضر المروي مع الماضي المستعاد يضفي، من خلال منحه السرد عمقا زمنيا، عمقا سيكولوجيا على الشخصيات دون أن يعطيها برغم ذلك هوية مستقرة؛ إلى هذا الحد من التنافر هي اللمحات التي تحملها الشخصيات عن بعضها البعض الآخر وعن نفسها. ويترك القارئ ممسكا بأجزاء متناثرة من لعبة كبيرة هي لعبة التعرف على الشخصيات، لكن حلّها يفلت منه بقدر ما يفلت من الشخصيات في السرد. ومؤكد أن هذه المحاولة لتعريف الشخصيات تستجيب لإرادة من

الراوي القصصي، عندما يترك هذا الصوت الشخصيات لبحثها المطول[9].

هنالك إجراء آخر يستحق الاهتمام من إجراءات التقنية السردية المستخدمة في «السيدة دالاوي»، هو إجراء لا يتجلى بوضوح كما هو حال الإجراء السابق تماما. يُزوِّد الراوي ـ الذي يمنحه القارئ دون تردد امتيازا مبالغا فيه في معرفة أفكار كل الشخصيات من الداخل ـ بالقدرة على الانتقال من تيار وعي إلى آخر عن طريق جعل الشخصيات تلتقي في الأماكن ذاتها (شوارع لندن، حديقة عامة)، والتعرف على الأصوات ذاتها، والحضور في الأحداث عينها (مرور سيارة أمير ويلز، تحليق الطائرة فوق الحشد ..الخ) . بهذه الطريقة تدمج قصة سبتموس، البعيدة كل البعد عن حلقة دالاوي، في الحقل السردي لأول مرة. لقد سمع سبتموس، شانه شأن كلاريسا، الإشاعات التي انبثقت عن الحادث الملكي (وسنرى فيما بعد الأهمية التي سيكتسبها ذلك في النظرة التي يحملها الأبطال المختلفون إلى الزمن نفسه). يقفز الراوي بفضل اللجوء إلى هذه العملية نفسها من اجترار بيتر لحب الأمس الضائع إلى تبادل الآراء المهلك بين رزيا وسبتموس، في مراجعة لكارثة الرباط بينهما. إن وحدة المكان، المناقشة وجها لوجه على مقعد في الحديقة ذاتها، تساوي وحدة آن واحد يطعمه الراوي بامتداد حقبة من الذاكرة[10]. إن ما جعل هذا الإجراء شهيراً الأثر الترجيعي الذي يعوض عن اثر القطع الذي خلقته القفزة من تيار وعي إلى آخر: فأما حب الأمس الذي كابده بيتر فقد انتهى دون عودة وانقطع دابره، وكذلك حال زواج رزيا وسبتموس، انتهى ولا أمل له في مستقبل ممكن. نتحرك فيما بعد من بيتر إلى رزيا عبر انتقالة مشابهة، عن طريق عزف العجوز المقعدة على القيثار تغني حالات عشق آفلة. هنالك جسر يقام بين النفوس من خلال استمرارية المكان، وترجيع خطاب داخلي لدى شخص آخر. في مناسبة أخرى، يتيح وصف غيوم جميلة في سماء حزيران للقصة أن تجتاز الهوة التي تفصل مسار أفكار الشابة إليزابيث، وهي تعود من مغامرتها بعد أن أفلتت من الآنسة

كيلمان، وتيار الوعي الخاص بسبتموس وهو يلازم فراشه بطلب من المعالجين النفسيين. إن المكوث في المكان عينه، والتوقف في حقبة زمنية عينها يشكلان جسراً بين زمنيتين غريبتين احداهما عن الأخرى.

إن هذه الإجراءات، الدالة على التصور الزمني، تخدم في تحقيق تشارك الراوي والقارئ في تجربة زمنية، أو بالأحرى في نطاق كامل من التجارب الزمنية، وهي لذلك تخدم في إعادة تصور الزمن ذاته في قراءتنا؛ هذا هو ما يلزم الآن إظهاره عبر النفاذ إلى الحكاية حول الزمن تلك التي تنسرب خلال «السيدة دالاوي».

واضح تماما أن ما يمثل الزمن التعاقبي في القصة دقات بغ بن وغيرها من الأجراس والساعات التي تؤشر برنينها مرور الساعات. لكن المهم ليس هذا التذكير بالساعة، الذي يدق بالنسبة للجميع في وقت واحد، ولكن العلاقة التي يؤسسها الأبطال المختلفون مع هذه العلامات الدالة على الزمن. وتشكل التنويعات نفسها في هذه العلاقة، التي تعتمد على الشخصية والمناسبة، التجربة الزمنية القصصية التي يشيدها السرد بمنتهى الحرص من اجل أن يفلح في إقناع القارئ.

تتعالى دقات بغ بن لأول مرة بينما كلاريسا تستعيد في طريقها إلى أسواق ويستمنسر الفاخرة القطْع الذي انتهت إليه أيامها السعيدة مع بيتر، دون أن تعلم بعد انه قد عاد. المهم هو دلالة دقات بغ بن بالنسبة لها في هذه اللحظة: «هناك! انطلق الصوت فجأة . تحذيريا في البداية، موسيقيا؛ ثم الساعة التي لا تستعاد. وذابت الدوائر الرصاصية الكئيبة في الهواء». (ص.5) هذه الجملة، التي تُكرر ثلاث مرات في سياق السرد، ستذكّر هي ذاتها بتماثل زمن الساعة بالنسبة للجميع. أهي الساعة التي لا تستعاد؟ لكن ما لا سبيل إلى استعادته في هذا الصباح الحزيراني ليس ثقيلا، إنه يبث حيوية جديدة في متعة أن يكون المرء حيا، مع تجدد كل ساعة وتوقع مساء متألق. لكن ظلاً يعبر: إذا عاد بيتر ألن يخاطبها مرة أخرى بتهكمه الرقيق بوصف

«المضيفة الكاملة»؟ هكذا يمر الزمن الداخلي، تسحبه الذاكرة إلى وراء ويدفعه التوقع إلى أمام. روح الانتشار (distentio animi): «لقد ظلت دائما تنطوي على الشعور بأن العيش خطر، خطر جدا حتى ولو ليوم واحد» (ص.11). كلاريسا الغريبة، رمز الانشغال الذي لفقه غرور العالم؛ والتي تقلقها صورتها المعروضة لتأويل الآخرين، تراقب بحذر تقلبات مزاجها، وهي قبل كل شيء منهمكة بشجاعة في الحياة برغم أن الأخيرة تفتقر إلى الاستقرار وتعاني الازدواجية. بالنسبة لها لازمة شكسبير في «سمبلين» تبقى تتردد في نشيد يحتويه سياق السرد:

كُفّ عن مخافة حر الشمس

وثورات الشتاء الصاخبة[11].

لكن علينا قبل أن ننظر في المناسبات الأخرى التي تدق فيها بغ بن، ملاحظة أن الزمن الرسمي الذي يواجه الشخصيات لا يعتمد على زمن الساعات ولكن على ما يتواطأ معه. معه يتوافق كل ما يَستحضِر في السرد التاريخ التذكاري، إن استخدمنا تعبير نيتشه، بدءا بالديكور الرخامي الفاخر للعاصمة الفخمة (والعاصمة هي المكان «الواقعي» لكل الأحداث وترجيعاتها الداخلية في هذه القصة). يفرز هذا التاريخ التذكاري بدوره ما سأغامر بتسميته «الزمن التذكاري»، والذي ليس الزمن التعاقبي إلا التعبير المسموع عنه. الشخوص التي تمثل السلطة والقوة تنتمي إلى هذا الزمن التذكاري الذي يشكل الثقل الموازن للأزمنة المعيشة التي تجربها كلاريسا وسبتموس؛ إنه الزمن الذي سيدفع بقسوته سبتموس إلى الانتحار، وسيقذف كلاريسا بسبب كبريائها إلى مواجهة عنيفة مع الحياة[12]. لكن ابرز شخوص السلطة هم الأطباء المرّوعون الذين عذبوا سبتموس المسكين الغارق في أفكاره الانتحارية إلى حد دفعه إلى حتفه. فما الجنون بالنسبة للسير وليم برادشو، تلك الشخصية الطبية المرموقة التي زاد من رفعتها لقب الفروسية الذي تحمله، إلا «افتقاد الإحساس بالتوازن»؟ (ص .146). «التوازن، التوازن

المقدس، هو ربة السير وليم» (ص. 156). هذا الإحساس بالتوازن تحديدا هو الذي يضع حياته المهنية والاجتماعية برمتها داخل الزمن التذكاري. ولا يخشى الراوي من إضافة الدين إلى شخوص السلطة هذه، الذي يتوافق كثيرا مع الزمن الرسمي كما تجسده الآنسة كيلمان، المدرسة القبيحة الكريهة الورعة التي سرقت تعلق إليزابيث بأمها منها، قبل أن تهرب الفتاة الشابة وتحرز زمنا خاصا بها، بوعوده ومخاطره. «لكن للتوازن أختا، اقل ميلا للابتسام وأكثر صرامة.. اسمها الهداية» (ص. 151).

زمن الساعة، زمن التاريخ التذكاري، زمن شخوص السلطة؛ ذاك زمن واحد! وتبقى الساعات، التي يهيمن عليها هذا الزمن التذكاري الأكثر تعقيدا من الزمن البسيط، تدق طوال سياق السرد .

تدق بغ بن للمرة الثانية في تزامن تام مع تقديم كلاريسا ابنتها لبيتر[13]. «صوت بغ بن وهو يعلن منتصف الساعة علا بينهما بقوة خارقة كأن شابا قويا، مندفعا ومتهورا يؤرجح كرات تمرين من حديد ذات اليمين وذات الشمال». (ص .71). وهي ليست هنا، كما في المرة الأولى، تذكيرا بقوة متعنتة ولكن تقديما لغرابة الوضع «بينهما». ويكرر الراوي «تذوب الدوائر الرصاصية في الهواء». لمن إذاً كان الإيذان بمنتصف الساعة ؟ «تذكّرْ حفلتي الليلة» تنادي السيدة دالاوي في أعقاب بيتر المبتعد ضابطة هذه الكلمات على إيقاع رنين بغ بن . وهو يفكر أن الوقت هو الحادية عشرة والنصف فقط. ثم تلتحق بها أجراس كنيسة القديسة مارغريت ودودة مضيافة مثل كلاريسا. بهيجة إذاً؟ تبقى كذلك حتى يعيد الصوت وهو يتلاشى ذكرى مرض كلاريسا القديم، وحتى تصبح قوة الدَقّة الأخيرة جرس الموت الذي يعلن موتها المتخيل. يا للموارد الغنية التي تتوفر للقصص لمتابعة التنويعات المرهفة بين زمن الوعي والزمن التعاقبي!

ثم تدق بغ بن للمرة الثالثة (ص. 142). يعلن الراوي دقة منتصف النهار لكل من سبتموس ورزيا وهما في الطريق لتسليم أمرهما للدكتور هولمز،

الذي طُرحت علاقته الخفية بالزمن الرسمي من قبل، وكلاريسا وهي تنشر ثوبها الأخضر على السرير. لكل واحد، وللأحد «تتلاشى الدوائر الرصاصية في الهواء» (المصدر السابق) .هل نقول مرة أخرى إن الساعة هي ذات الساعة بالنسبة للجميع ؟ نعم من الخارج، ولا من الداخل . وحده القصص على وجه الحصر يملك القدرة على الاستكشاف والتعبير اللغوي عن هذا الانفصال بين رؤى العالم ومنظوراتها غير المتطابقة إلى الزمن، وهو انفصال يدمر الزمن العام.

تدق الساعة مرة أخرى، الواحدة والنصف، وهذه المرة نسمع ساعات المنطقة التجارية الغنية. على رزيا المنخرطة في البكاء «أشاروا بالخضوع، واعلوا من شأن السلطة، وابرزوا مجتمعين الفوائد الجمّة للإحساس بالتوازن». (ص ص. 155 ـ 154).

تدق بغ بن معلنة الساعة الثالثة بالنسبة لريتشارد وكلاريسا. بالنسبة للأول الذي يغمره الامتنان للمعجزة التي يبدو أن زواجه من كلاريسا يعنيها له، «تبدأ بغ بن دقاتها، الإنذار في البداية، وهو موسيقى، ثم إشارة الساعة، لا تستعاد» (ص 177). إنها رسالة غامضة تؤشر مفاصل السعادة أو زمنا ضائعا في انشغالات عقيمة. أما بالنسبة لكلاريسا الجالسة في غرفة الصالون منشغلة بمشاكل الدعوات التي توجهها فقد «فاض صوت الناقوس على الصالة بموجته الحزينة» (ص . 178). لكن ها هو ذا ريتشارد يقف أمامها مُقدّما إليها الزهور. الزهور، نعم الزهور مرة أخرى. «ما السعادة إلا هذا، هذا. . . فكّر هو» (ص. 180).

عندما تدق بغ بن معلنة نصف الساعة اللاحق، فإنها تشير إلى الوقار، المعجزة، معجزة المرأة العجوز التي لمحتها كلاريسا عبر الطريق، مؤطرة بشباكها، ثم منسحبة إلى غرفتها، فكأنما الدقات التي تصدر عن الناقوس الضخم تغمر كلاريسا من جديد في منطقة من السكينة لم يكن بوسع الندم العقيم على الحب الذي سعى إليه بيتر ذات يوم، ولا التدين المتغطرس

الذي تبديه الآنسة كيلمان اختراقها. ولكن ما هي إلا دقيقتان بعد دقات بغ بن، وإذا بدقات ناقوس آخر تعلو لتختلط أصواته الخفيفة، رُسُل اللاجدوى، مع الأصداء المهيبة الأخيرة لأجراس بغ بن، معلنة سلطة القانون.

عندما تدق الساعة السادسة تنقش داخل الزمن العام فعلا خاصا كل الخصوصية هو انتحار سبتموس. «كانت الساعة تدق؛ الواحدة، الثانية، الثالثة: كم كان الصوت معقولا بالمقارنة مع كل هذا الضرب المكتوم والهمس؛ مثل سبتموس نفسه . كانت هي [ رزيا ] تستسلم للنوم. لكن الساعة واصلت دقاتها، الرابعة، الخامسة، السادسة» (ص. 227). أصوات الدقات الثلاث الأولى مثل شيء صلب ملموس في لغط الهمسات؛ الثلاث الأخيرة مثل راية مرفوعة على شرف من مات في ارض المعركة.

النهار يحث الخطى، مدفوعا إلى أمام بسهم الرغبة والتوقع الذي أُطلق في بداية السرد (حفلة المساء التي دعت إليها السيدة دالاوي)، ومسحوبا إلى الوراء بالتراجع المتواصل إلى الذاكرة الذي، وهنا المفارقة، يرسم محطات التقدم العنيد لليوم الذي يموت.

يجعل الراوي بغ بن تدق معلنة الوقت للمرة الأخيرة عندما يقذف إعلان انتحار سبتموس كلاريسا في سورة أفكار متناقضة سأتكلم عنها فيما يلي. ومرة أخرى تعود العبارة نفسها: «الدوائر الرصاصية تتلاشى في الهواء». بالنسبة لكل واحد من الشخصيات، ولكل صنف من الأمزجة، الأصوات هي نفسها، لكن الساعة ليست ببساطة تلك الأصوات التي يُصدرها الزمن العنيد أثناء مروره...

علينا إذاً أن نتجنب الاكتفاء بضدية بسيطة بين زمن الساعة والزمن الداخلي، بل علينا أن نأخذ بالاعتبار تنوع العلاقات بين التجربة الزمنية العينية لمختلف الشخصيات والزمن التذكاري. تنآى التنويعات على موضوعة هذه العلاقة بالقصة بعيدا خارج الضدية المجردة التي اشرنا إليها للتو، وتخلق

منها، بالنسبة للقارئ، وسيلة قوية في الكشف عن الطريقة المتنوعة على نحو لا متناه للربط بين منظورات الزمن التي يفشل التفكير المجرد في التوسط فيه.

تشكل هذه التنويعات أفقا كاملا من «الحلول»، يُعبّر عن جانبيه الاتفاق العميق بين الزمن التذكاري وشخوص السلطة الذين يقدم الدكتور برادشو صورة مصغرة لهم، و«رعب التاريخ» ـ إن استخدمنا تعبير مرسيا الياد ـ الذي يتمثل عبر سبتموس. وتنتظم بقية التجارب الزمنية، وفي المقدمة منها تجربة كلاريسا، ثم تجربة بيتر ولش بدرجة اقل، عبر علاقتها بهذين القطبين، حسب بعدها أو قربها من التجربة الأولية التي يعتمدها الراوي قياسا لكل التجربة الزمنية: تجربة التنافر المهلك بين الزمن الشخصي والزمن التذكاري، والذي يمثل سبتموس بالنسبة له البطل والضحية في آن واحد. لا مناص إذاً من الابتداء بقطب التنافر الجذري هذا.

تؤكد «التجربة المعيشة» لسبتموس تأكيدا وافرا أن هوة لم تكن لتنفتح أمامه بين الزمن الذي «تعلنه» بغ بن ورعب التاريخ الذي ينتهي به إلى حتفه لو لم يمنح التاريخ التذكاري، الماثل في كل مكان من لندن، وصور السلطة المتنوعة التي تلخصها مهنة الطب، زمن الساعة مواكب القوة التي تحول الزمن إلى تهديد جذري. رأى سبتموس هو الآخر السيارة الملكية وهي تمر، وسمع همهمات الاحترام من الحشد، تماما كما شهد الطائرة المحلقة فوق الرؤوس بذيلها الإعلاني، ولم يدفعه كل ذلك إلا إلى البكاء، إذ جمال الأمكنة يجعل كل شيء يبدو فظيعا. الرعب! التخويف! هاتان الكلمتان تلخصان بالنسبة له العداوة القائمة بين المنظورين الزمنيين، وهي العداوة نفسها تماما القائمة بينه وبين الآخرين ـ «ذلك الشعور الأزلي بالوحدة» (ص. 37)، وبينه وبين الحياة. إذا كانت هذه التجارب، التي يصعب التعبير عنها حين تصل حدودها القصوى، تحصل برغم ذلك على لغة داخلية، فإنما يحدث ذلك لأنها واجهت تواطؤا لفظيا في قراءة اسخيلوس ودانتي

وشكسبير، قراءة لم تنقل لسبتموس إلا رسالة تعلن اللا معنى الشامل. هذه الكتب على الأقل تقف إلى جانبه، محتجة على الزمن التذكاري، وعلى كل القوى الجائرة القمعية في علم الطب. ولأن هذه الكتب تقف إلى جانبه تحديدا، فهي تخلق حاجزا إضافيا بينه وبين الآخرين والحياة. ويعبر عن كل هذا مقطع واحد في «السيدة دالاوي»، وهو عندما تتلفظ رزيا، صانعة القبعات الصغيرة من ميلانو، الضائعة في لندن حيث تبعت زوجها، بعبارة «إنه الزمن». «شقت كلمة [زمن] قشرتها، وصبت خيراتها عليه، وسقطت من بين شفتيه مثل الصَدَف، مثل القشور التي تخرج من مسحجة النجار دون أن يتدخل هو في صناعتها، كلمات صلبة، بيض، لا تفنى. وتطايرت لتلتصق بمواقعها في غنائية إلى الزمن، غنائية خالدة إلى الزمن» (ص. 105) لقد استعاد الزمن هيبته الأسطورية، وسمعته الجهمة في انه مدمر أكثر منه مولّد. إنه رعب الزمن الذي يبعث من الموت شبح رفيقه في الحرب ايفانز، منبثقا من أعماق التاريخ التذكاري ـ الحرب العظمى ـ في قلب المدينة الملكية. لاحظ سخرية الراوي المتشابكة: «سأخبرك الزمن، قال سبتموس بروية شديدة، ونعاس شديد وعلى وجهه ابتسامة غامضة[14]. وبينما هو جالس يبتسم للرجل الميت ببدلته الرمادية، دقت الساعة معلنة الربع؛ الثانية عشرة إلا ربعا. هكذا هو الشباب، فكر بيتر ولش وهو يمر بهما» (ص. 106)

يواجه طرفا التجربة الزمنية احدهما الآخر في مشهد انتحار سبتموس. كان الدكتور برادشو ـ السير وليم ! ـ قد قرر ضرورة الفصل بين رزيا وسبتموس لصالح المريض. «كان هولمز وبرادشو ضده!» (ص. 223) الأسوأ، أن الطبيعة البشرية أصدرت عليه حكما بالإدانة، حكما بالموت. بين الأوراق التي يطلب سبتموس أن تحرق وتحاول رزيا إنقاذها «غنائيته إلى الزمن» (ص. 224). لن يكون ثمة مقياس مشترك بعد الآن لزمنه وزمن حَمَلة لواء المعرفة الطبية، إحساسهم بالتوازن، أحكامهم، قدرتهم على فرض المعاناة. هكذا يقذف سبتموس نفسه من النافذة.

ويثار السؤال: ألم يشحن الراوي موت سبتموس، بمعزل عن رعب التاريخ الذي يتجسد فيه، بمعنى آخر يجعل من الزمن الجانب السلبي للأبدية؟ يحمل سبتموس ،في غمرة جنونه، كشفا يرى في الزمن العائق أمام رؤيا بوحدة كونية، وفي الموت الطريق لبلوغ هذا المعنى المُسكِّن. برغم كل هذا، لم يشأ الراوي أن يجعل من كشفه «رسالة» السرد. فالراوي، من خلال ربطه الكشف بالجنون، يترك القارئ متشككا في معنى موت سبتموس ذاته[15]. فضلا عن ذلك، فان الراوي سيوكل لكلاريسا، كما سأذكر لاحقا، مهمة إضفاء الشرعية على هذا المعنى الخلاصي لموت سبتموس، برغم انه يفعل ذلك ضمن حدود معينة. لذا يجب أن لا تغيب عن أنظارنا حقيقة أن ما يخلق المعنى هو المجاورة بين تجربتي سبتموس وكلاريسا للزمن[16]. إن نظرة سبتموس إلى العالم، إذا أخذت على انفراد، تعبر عن عذاب نفس تجد أن الزمن التذكاري لا يطاق. والعلاقة التي يمكن أن تقوم بين الموت والأبدية تزيد من شدة هذا العذاب (حسب التأويل الذي اقترحته في معرض قراءتي لـ «اعترافات» أوغسطين للعلاقة بين الأبدية والزمن)[17]. وهكذا فان التجارب الزمنية لكل واحدة من الشخصيات الأخرى تترتب على وفق علاقتها بهذا الصدع [faille] الفاغر الذي لا يمكن عبوره بين الزمن التذكاري للعالم والزمن الفاني للنفس، وتترتب أيضا طرقهم في التعامل مع العلاقة بين جانبي هذه الثغرة. سأحصر نفسي بالحديث عن بيتر ولش وكلاريسا، برغم أن بالامكان قول الكثير حول التنويعات الخيالية الأخرى التي ينجزها الراوي .

بيتر، الذي ضاع حبه السابق إلى الأبد - «لقد انتهى!» - وما حياته الحاضرة إلا كوم حطام، يغمغم: «موت النفس» (ص. 88). إذا كان يفتقر إلى ثقة كلاريسا الحية بنفسها لتساعده على الاندفاع من جديد، فان له خفة معينة تعينه على البقاء. «هتف: انه لفظيع، فظيع، فظيع! ما زالت الشمس حارة. ما زال بالامكان التغلب على المصاعب. ما زالت الحياة على دأبها في إضافة الأيام إلى الأيام. ما زال ... ما زال... أطلق بيتر ولش ضحكة»

(ص ص. 97 ـ 98). لأنه إذا لم تكن الشيخوخة تضعف العواطف «فان المرء يحصل ـ أخيرا ـ على تلك القدرة التي تضفي النكهة الأسمى على الوجود، قدرة التمكن من التجربة، وتقليبها في الضوء، على مهل». (ص 119).

من الواضح تماما أن كلاريسا هي بطلة الرواية. فما يقرر حدود الزمن المروي هو سرد فعالها وخطاباتها الداخلية، لكن فضلا عن ذلك، تكون تجربتها الزمنية التي توضع مقابل تجربة سبتموس، وبيتر، وشخوص السلطة، الرهان في اللعبة مع الزمن، كما تقدمها التقنيات السردية المميزة لـ«السيدة دالاوي».

حياتها الاجتماعية، ومعرفتها بشخوص السلطة تجعل جزءا منها ينتمي إلى جانب الزمن التذكاري. ألن تحتل مكانها، في هذا المساء ذاته، على قمة سلمها كأنها ترحب بضيوفها في قصر بكنهام؟ أليست هي من شخوص السلطة في عيون الآخرين لطريقتها في الحركة بانتصاب واستقامة ؟ أليست، كما يراها بيتر، جزءا من الإمبراطورية البريطانية (ص.116)؟ ألا يعرفها تعريفا جامعا مانعا تعبير بيتر الرقيق والقاسي، «المضيفة الكاملة»؟[18] لكن الراوي يريد برغم هذا أن ينقل إلى القارئ إحساسا بقرابة عميقة بين كلاريسا وسبتموس الذي لم تره قط ولا تعرف حتى اسمه. يسكنها الرعب نفسه، لكنها خلاف سبتموس تواجهه مدعومة بحب يفوق الوصف للحياة. الذعر ذاته: يكفي أن تتذكر جفاف الحياة في وجه السيدة بروتون ـ المرأة التي لم توجه إليها دعوة لتناول الغداء، وإن دعت زوجها! ـ ليذكرها إلى أي حد كانت «تخاف الزمن نفسه» (ص 44). إن ما يحافظ على توازنها الهش بين الزمن الفاني وزمن العزيمة في وجه الموت ـ إذا ما تجرأنا على أن نطبق عليها هذه المقولة الوجودانية الرئيسة في كتاب «الوجود والزمان» ـ هو حبها للحياة، للجمال المهدد بالفساد، للضوء المتغير، لهفتها على «القطرة المنسكبة» (ص. 54). من هنا قدرتها المدهشة على أن ترتد من الذاكرة لتغوص «في عمق قلب اللحظة الراهنة». (المصدر السابق).

تمثل الطريقة التي تلقت بها كلاريسا خبر انتحار هذا الشاب المجهول المناسبة التي عمد فيها الراوي إلى موضعة كلاريسا على قمة بين الحدين المتطرفين اللذين غطاهما أفق السرد بتنويعاته الخيالية على التجربة الزمنية. لقد خمّنا من قبل أن سبتموس هو «قرين» كلاريسا؛ وبطريقة ما فانه يموت بدلا عنها[19]. أما بالنسبة لكلاريسا فإنها تكفّر عن موته بان تستمر في الحياة[20]. يثير خبر الانتحار، الذي يرد في معرض الدردشة عند منتصف الأمسية، الفكرة التالية لدى كلاريسا، وهي فكرة عابثة ومتواطئة معا: «أوه! فكرت كلاريسا، في قلب حفلتي، ها هو ذا الموت» (ص .279) . لكن يقينا راسخا استقر في عمق ذاتها بان هذا الشاب بفقده الحياة قد أنقذ أعلى معاني الموت. «كان الموت تحديا. كان الموت محاولة للتواصل؛ أناس يستشعرون استحالة الوصول إلى المركز الذي يفلت منهم على نحو إعجازي، التداني يتباعد، الحماس يفتر، ويجد المرء نفسه وحيدا. ثمة حضن يجمعهم في الموت» (ص.281) يوّحد الراوي هنا في صوت سردي واحد صوت الراوي نفسه، وصوت سبتموس، وصوت كلاريسا. من الجلي أن صوت سبتموس هو القائل، كما لو كان ترجيع صدى عبر كلاريسا: «صارت الحياة لا تطاق، لقد جعلوا الحياة لا تطاق، رجال من ذلك النوع» (المصدر السابق). وهي ترى بعيون سبتموس الدكتور برادشو «شريرا على نحو غامض، دون جنس أو شهوة، جم الأدب مع النساء، لكنه قابل للانزلاق في نوبة غضب لا يوصف؛ يوهن روحك، هذه هي الصياغة المناسبة» (المصدر السابق). لكن زمن كلاريسا ليس هو نفسه زمن سبتموس. لن تنتهي حفلتها بكارثة. هنالك «علامة» يضعها الراوي نفسه مرة أخرى ستساعد كلاريسا على ربط الرعب بحب الحياة في كبرياء قبول التحدي. هذه العلاقة هي إيماءة المرأة العجوز عبر الطريق، التي تفتح ستائرها وتبتعد عن النافذة، تقصد فراشها «بهدوء وسلام»؛ صورة للسكينة، ترتبط فجأة بلازمة مسرحية «سمبلين»: «كُفّ عن الخوف من حر الشمس». ونحن نتذكر هنا أن كلاريسا قد رأت

في وقت أبكر من صباح ذلك اليوم نفسه وهي تقف أمام واجهة محل، كتاب شكسبير مفتوحا على هذه الأبيات. وسألت نفسها حينذاك، «ما الذي كانت تحاول أن تستعيده؟ أي صورة لفجر ابيض في ريف مفتوح؟» (ص.12) في وقت لاحق من ذلك اليوم، يجد سبتموس في لحظة عودة وادعة إلى وقع الزمن كلمات مواساة في هذه الأبيات نفسها: «كُفّ عن الخوف، يقول القلب في الجسد، كُف عن الخوف. لم يكن خائفا. تُقَدّم الحياة في كل لحظة إلماحة ضاحكة من نوع تلك البقعة الذهبية التي دارت على الحائط ـ هنا، هنا، هنا ـ تصميمها على أن تعرف، من خلال.... الوقوف اقرب ما يمكن لتتنفس في كفيها الفارغتين كلمات شكسبير، معناها هي». (ص ص. 212 ـ 211). عندما تكرر كلاريسا بيت الشعر في أواخر الكتاب يكون تكرارا شبيها بما فعل سبتموس؛ «يخالطه إحساس بالأمان والثقة»[21].

هكذا ينتهي الكتاب: إن موت سبتموس، المفهوم والمُشارك فيه بطريقة ما، يبث في الحب الغريزي الذي تكنه كلاريسا للحياة نبرة تحد وتصميم. «لقد جعلها تشعر بالجمال، جعلها تشعر بالهزل. لكن عليها أن تعود. عليها أن تلتحق بالحشد» (ص 284) غرور؟ غطرسة؟ المضيفة الكاملة؟ ربما عند هذه النقطة يمتزج صوت الراوي بصوت بيتر الذي يصبح عند هذه اللحظة الأخيرة من السرد أكثر الأصوات مصداقية بالنسبة للقارئ؛ «ما هذا الرعب؟ ما هذه النشوة؟ فكر مع نفسه. ما الذي يملأني بإثارة خارقة؟ إنها كلاريسا، قال. لقد كانت هي هناك» (ص. 296)

يقول الصوت ببساطة «لقد كانت هي هناك». إن قوة هذا الحضور هي هبة الرجل المنتحر لكلاريسا[22].

إجمالا، هل يمكن أن نتكلم عن تجربة واحدة للزمن في «السيدة دالاوي؟» لا، لا يمكن ذلك ما بقيت مصائر الشخصيات ونظراتها إلى العالم مطروحة في تجاور، نعم، ما ظل التقارب بين «الكهوف» التي تزار يشكّل نوعا من شبكة أنفاق هي تجربة الزمن في «السيدة دالاوي». إن هذه التجربة

للزمن ليست تجربة كلاريسا ولا سبتموس، كما إنها ليست تجربة بيتر ولا تجربة أية شخصية أخرى. بدلا من ذلك، إن ما يوحي بها للقارئ ترجيع ـ وهو تعبير مستحب لدى باشلار استعاره من إ. منكوفسكي ـ لأصداء تجربة معزولة واحدة في تجربة معزولة أخرى. وهذه الشبكة إجمالا هي تجربة الزمن في «السيدة دالاوي». تواجه هذه التجربة بدورها، في علاقة معقدة وغير مستقرة، الزمن التذكاري الذي هو نفسه ناجم عن كل التواطؤات بين زمن الساعة وشخوص السلطة[23].

## الجبل السحري

لا احتاج إلى الإطالة لتأكيد أن «الجبل السحري» رواية حول الزمن، لأن هذا من الأمور الجلية[24]. لكن الأصعب منه كثيرا توضيح بأي معنى هي كذلك. دعونا ابتداء نقيد أنفسنا بالملامح الأبرز التي تعطي «الجبل السحري» الوصف الإجمالي رواية زمن (Zeitroman).

بادئ ذي بدء، أبرز ملامح الطريقة التي يوجد ويحيا بها ضيوف بيرغهوف، مصحة دافوس، هو إلغاء الإحساس بقياس الزمن. ويبقى هذا التفادي للزمن التعاقبي بارزا بوضوح من بداية الرواية إلى نهايتها بوساطة التباين بين «أولئك الموجودين في الأعلى هنا»، المتكيفين مع ما وراء الزمن هذا، و«أولئك الموجودين أسفل» ـ أصحاب الأرض المسطحة ـ الذين تتبع مشاغلهم إيقاع التقويم والساعات. الضدية المكانية تكرر الضدية الزمانية وتعززها.

بعدها، نلاحظ أن خط القصة، البسيط نسبيا، مليء بحركات الذهاب والمجيء العديدة بين أولئك الموجودين في الأسفل وأولئك الموجودين في الأعلى، وهو ما يزيد فتنة المكان درامية. يشكل وصول هانس كاستورب الحدث الأول من هذا النوع. يصل هذا المهندس الشاب في بداية الثلاثينيات من عمره من هامبورغ ـ ارض مسطحة إن وجدت ارض كذلك ـ ليزور ابن عمه يواكيم الذي كان قد بدأ بتلقي العلاج قبل أكثر من ستة اشهر في

بيرغهوف. وكانت نيته الأولى أن يمكث ثلاثة أسابيع فقط في هذا المكان الغريب. عندما يكتشف الدكتور بيهرنز، وهو المدير الفاسد والجلف للمؤسسة، أن هانس كاستورب مريض، يصبح الأخير بدوره واحدا من نزلاء بيرغهوف. رحيل يواكيم، الذي يعود إلى الحياة العسكرية، ثم عودته اللاحقة إلى المصحة ليموت فيها، وكذلك رحيل مدام شوشات المفاجئ - وهي الشخصية المحورية في المغامرة الغرامية التي تتخلل نسيج الحكاية حول الزمن - بعد الحدث الفاصل في «ليلة فلبرغس»، ثم عودتها المفاجئة برفقة مينهير بيبركورن؛ تمثل كل حركات الذهاب والمجيء هذه العديد من نقاط القطع والاختبارات والتساؤلات في مغامرة تقع في جزئها الأكبر، في عزلة بيرغهوف المكانية والزمانية. هانس كاستورب نفسه سيمكث هنا سبع سنوات حتى تنزعه «صاعقة» إعلان الحرب عام 1914 من سحر الجبل السحري. لكن انفجار التاريخ العظيم لن يعيده إلى زمن أولئك الموجودين في الأسفل إلا ليسلمه لـ «وليمة الموت» التي هي الحرب. لذلك فان تكشّف السرد التدريجي في جانبه الحدثي، يجعلنا نميل إلى أن نرى في مواجهة هانس كاستورب مع الزمن الملغى الخيط الرئيس للسرد في «الجبل السحري».

تؤكد التقنية السردية المستخدمة في العمل بدورها تشخيص الرواية بوصفها رواية زمن Zeitroman. تتعلق أوضح الإجراءات بالتوكيد على العلاقة بين زمن السرد والزمن المروي[25].

يغطي تقسيم الرواية إلى سبعة فصول فترة تعاقبية من الزمن هي سبع سنوات. لكن العلاقة بين طول الزمن الذي يرويه كل فصل والزمن الذي تستغرقه روايته مقيساً بعدد الصفحات، تفتقر إلى التوازن. يخصص الفصل الأول خمس عشرة صفحة لـ «الوصول». ويشكل الفصل الثاني عودة عبر الماضي إلى اللحظة التي أتُخذ فيها قرار القيام بالرحلة المهلكة؛ وسأناقش معناه فيما يلي. يخصص الفصل الثالث أربعا وخمسين صفحة لليوم الأول الكامل هناك (اليوم الذي يعقب وصول هانس). بعدها تكون الصفحات التسع

والثمانون الخاصة بالفصل الرابع كافية لتغطية الأسابيع الثلاثة الأولى، وهو تحديدا الزمن الذي كان هانس كاستورب قد عقد النية على قضائه في بيرغوف. وتتطلب الأشهر السبعة الأولى الصفحات المئة والستين للفصل الخامس. وتغطي الصفحات المئة والست والتسعون الخاصة بالفصل السادس عاماً واحداً وتسعة اشهر. وتستغرق السنوات الأربع والنصف المتبقية الصفحات المئة والخمس والسبعين للفصل السابع. إن هذه العلاقات العددية أكثر تعقيداً مما تبدو. من جهة يتقلص زمن فعل السرد Erzahlzeit باستمرار في علاقة مع زمن مادة السرد erzalte Zeit. ومن جهة أخرى، تخلق إطالة الفصول مقترنة بهذا الاختصار للسرد تأثيرا منظوريا، وهو جوهري لإيصال التجربة الرئيسة، أي الجدال داخل البطل حول فقدانه الإحساس بالزمن، ويحتاج فهم هذا التأثير المنظوري إلى قراءة تراكمية تسمح لكلية العمل أن تبقى حاضرة في كل مرحلة من تطوراته. والواقع إننا لن نتمكن بسبب طول العمل من إعادة تأسيس هذا المنظور إلا بإعادة القراءة.

تقودنا هذه الاعتبارات بصدد طول السرد إلى جدال أخير دفاعاً عن تأويل «الجبل السحري» كرواية زمن Zeitromon. وهو الجدال الأكثر حسماً بمعنى ما. لكنه يرمي بنا في الوقت ذاته إلى القلب من الاضطراب الذي يمر به القارئ عندما يتساءل بأي معنى وبأي ثمن تعد هذه الرواية بالفعل رواية زمن. علينا في الواقع أن نستمد العون من أقوال الكاتب ذاته، الذي أعطى نفسه امتياز التدخل في السرد ـ وهو أمر لا غبار عليه بصفته كذلك، وغالباً ما يسلم به روائيو الماضي ـ. من المستحيل إغفال هذه التدخلات طالما أنها تساعد في عمل مكتوب على إبراز معالم الصوت السردي وتقديمه داخل العمل. (فضلاً عن ذلك، فاني لا استمد جدالي من تدخلات المؤلف إلا بهذا المعنى، بالنظر إلى تصميمي على إهمال المعلومات السيرية الذاتية والسيرية النفسية المتصلة بتوماس مان، التي تشجع عليها هذه المقاطعات. دون أن أنكر بهذا أن الراوي الذي يواجهنا في السرد هو المؤلف نفسه، أي

توماس مان. بالنسبة لنا يكفي أن المؤلف، وهو خارجي بالنسبة للعمل ومتوفى الآن، قد تحول إلى صوت سردي مازال اليوم مسموعاً في عمله.) يمثل الصوت السردي الذي يخاطب هنا وهناك القارئ ويشرح ما يخص بطله جزءا لا يتجزأ من كتابة النص. في الوقت ذاته، فان هذا الصوت المتميز عن السرد بالمعنى الضيق للكلمة والمفروض من أعلى القصة السردية، يمتلك حقاً دون منازع لأن يُعطى أذناً صاغية ـ مع التحفظات التي سأطرحها فيما يلي ـ حين يشخص السرد بأنه رواية زمن Zeitroman.

يمكن سماع اول تدخل له في الـ Vorsatz أو التقديم (وتعني حرفيا «التصميم») الذي نجده في بداية السرد. هذه الـ Vorsatz ليست مقدمة إن شئنا الدقة. إنها تفرض سلطة الصوت السردي داخل النص نفسه. والمشكلة التي يطرحها الـ Vorsatz هي تحديداً مشكلة العلاقة بين زمن فعل السرد Erzahlzeit وزمن مادة السرد erzahlte Zeit. وللمشكلة وجهان. سأبدأ بثانيهما الذي يستأنف جدالا صار مألوفا بالنسبة لنا نتيجة دراستنا للألعاب مع الزمن[26]. تتعلق المسالة هنا بمدة (Dauer) القراءة. والإجابة عن هذا السؤال تأخذنا مباشرة إلى خارج مملكة الزمن التعاقبي: «فمتى كان الزمن الفعلي للسرد أو المكان الذي يشغله سبباً في طوله أو قصره؟» («الجبل السحري»، (ص5 ـ 6). إن مجرد الإيحاء بالملل يُلمّح إلى مماثلة بين زمن الكتابة وزمن التجربة التي يعكسها العمل. وحتى الرقم سبعة ـ سبعة أيام، سبعة اشهر، سبعة أعوام ـ يعمل على تقوية هذه العلاقة بين زمن القراءة ـ منظوراً إليه على انه يمتد مع زمن الكتابة في حيز واحد ـ والزمن المروي، مع بطاقة تهكم تُعلّق على اختيار الرقم سبعة، المتخم بالرمزية الهرمسية: «لندعو الله أن لا تكون سبعة أعوام» (المصدر السابق). يقال ذلك عند الإشارة إلى الزمن الذي ستستغرقه رواية القصة من راويها وقارئها. تكمن خلف هذه الإجابة التسويفية بوضوح مسألة مدى كفاءة مقاييس الزمن عند تطبيقها على تجربة البطل[27]. لكن الأكثر حسما بالنسبة لغايتنا هو الملاحظة الملغزة التي تسبق هذه التلميحات.

تعلن المقدمة Vorsatz في معرض كلامها عن الزمن أن القصة التي نوشك على قراءتها كان لابد من روايتها من عمق الماضي» In der Zeitform der) tiefsten Vergangenheit) (ص5). وحقيقة أن القصة تروى بصيغة الماضي تشكل بحد ذاتها مشكلة متميزة ستكون الموضوع الشاغل في الفصل الختامي من الجزء الثالث. كما أن الحقيقة المتعلقة بالماضي المروي والقائلة: «كلما زاد الماضي كان أفضل». (المصدر السابق)، تطرح أحجية محددة، إذ بها يفقد العصر طبيعته التعاقبية: «درجة قِدَمِها [أي القصة] لا يربطها بمرور الزمن أي رابط» (المصدر السابق). ما الذي يفرضها علينا إذن؟ يقدم لنا الراوي المتهكم إجابة غامضة. ينشطر هذا القِدَم في ظل الظروف القائمة إلى قِدَم عتيق، انتهى بالنسبة لنا، وهو يخص العالم قبل الحرب العظمى، وقِدَم لا عصر له، يخص الخرافة (Märchen)[28]. هذا التلميح الابتدائي لا يخلو من ترجيع على مشكلة تجربة الزمن التي تنتجها القصة المحكية: «يقارب المؤلف عامداً الطبيعة المزدوجة الغريبة والمريبة لذلك العنصر المحيّر» (المصدر السابق). أية طبيعة مزدوجة؟ إنها تحديداً تلك التي ستخلق مواجهة طوال الرواية بين زمن التقاويم والساعات وزمن يتجرد تدريجيا من أية خاصية قابلة للقياس، أو حتى من أي اهتمام بالقياس.

يبدو مع هذا الاستبصار الأول أن المشكلة التي تطرحها هذه الطبيعة المزدوجة للزمن تشبه تلك التي تطرحها رواية «السيدة دالاوي». من حيث الخطوط العريضة: استكشاف العلاقات المتصارعة بين الزمن الداخلي والزمن التعاقبي، وقد اتسع ليتخذ أبعاد الزمن التذكاري. لكن هنالك فعليا فارق كبير بين الروايتين. إن الكواكب التي تحركها جاذبية القطبين مختلفة تماماً في «الجبل السحري» إلى حد أنها توقع في أنفسنا الشك في اعتبار «الجبل السحري» حصراً، أو حتى أساسا رواية زمن Zeitroman. لذلك لابد لنا من سماع جانب آخر من هذا الجدال.

ابتداء، الخط الفاصل بين «أولئك الموجودين في الأعلى» و«أولئك

الموجودين في الأسفل» يفصل في الوقت ذاته بين عالم المرض والموت وعالم الحياة اليومية؛ عالم الحياة، والصحة، والفعل. والحقيقة أن كل الموجودين في بيرغهوف مرضى، بما فيهم الأطباء، الأخصائي منهم في علاج السل والمعالج النفسي المشعوذ. يخترق هانس كاستورب فضاء تأسست فيه سلطة المرض والموت قبل وصوله. وكل من يدخله مقضي عليه بالموت. إذا غادر احد هذا العالم، مثل يواكيم، فإنه يعود ليموت فيه. المقصود بالسحر، بغواية الجبل السحري غواية الموت، غريزة الموت. الحب نفسه أسير هذه الفتنة. في بيرغهوف، تمضي الحسية والتعفن يدا بيد. هنالك ميثاق سري يربط بين الحب والموت. إن هذا أيضا، وربما أكثر من أي شيء آخر، يمثل سحر هذا الحيز الواقع خارج المكان والزمان. يهيمن على عاطفة هانس كاستورب نحو مدام شوشات هذا المزج بين الجاذبية الحسية والافتتان بالتحلل والموت. كانت مدام شوشات موجودة في المكان بالفعل عند وصوله. إنها، إن صح القول، جزء من مؤسسة الموت. يكوّن رحيلها المفاجئ وعودتها غير المتوقعة برفقة المتألق مينهير بيبركورن ـ والذي سينتحر في بيرغهوف ـ انقلاب الحظ الأساس بالمعنى الأرسطي للمصطلح.

لذا ليست «الجبل السحري» رواية عن الزمن ببساطة. المشكلة بالأحرى هي كيف يمكن للرواية ذاتها أن تكون في آن واحد رواية حول الزمان ورواية حول مرض قاتل. أيتوجب علينا تأويل تحلل الزمان على انه امتياز يحتكره عالم المرض، أم يشكل هذا العالم ضرباً من حالة ـ الحد بالنسبة لتجربة زمن غير مسبوقة؟ إذا تبنينا الفرضية الأولى تكون «الجبل السحري» رواية عن المرض، أما إذا تبنينا الثانية فانها تقود إلى أن هذه الرواية عن المرض هي أولا وأخيرا رواية زمن Zeitromon.

يمكن إضافة بديل ثان لهذا الأول. تتعقد الرواية في الواقع بوساطة حضور مكوِّن ثالث في سياق تطورها، يوازي تفادي الزمن والافتتان بالمرض. ذلك العنصر يتعلق بمصير الثقافة الأوربية. من خلال إخلاء مكان

فسيح للحوارت والنقاشات والخلافات التي تتخذ من هذا المصير موضوعة لها، ومن خلال خلق شخصيات واضحة المعالم من أمثال ستمبريني الأديب الإيطالي والمتحدث بلسان فلسفة التنوير، ونافتا اليسوعي من اصل يهودي، والمنتقد العنيد للأيديولوجيا البرجوازية، جعل المؤلف روايته خرافة أخلاقية عن انحلال الثقافة الأوروبية، حيث يرمز السحر الذي يمارسه الموت داخل حيطان مصحة بيرغهوف إلى غواية العدمية ـ كما كان ليبنتز ليقول ـ . يحول الجدال حول الثقافة هيكل الحب نفسه حتى انه يتجاوز الأفراد، ويدفعنا إلى التساؤل إن لم يكن هذا الجدال قد استنفد بمجرياته قدرة الحب على تحقيق الانعتاق.

نتساءل إذن كيف يمكن لرواية بعينها أن تكون رواية عن الزمن، ورواية عن المرض، ورواية عن الثقافة؟ ألا تتراجع خطوة موضوعة العلاقة بالزمن التي بدت في البداية مهيمنة ثم ظهر إنها تفسح المجال لموضوعة العلاقة بالموت، إذا ما أصبح مصير الثقافة الأوربية هو الرهان الأساس؟

يبدو أن مان حل هذه المشكلة بوساطة دمج الأبعاد الثلاثة ـ الزمن، المرض، الثقافة ـ في التجربة الفريدة (بمعنيي الكلمة باللغة الفرنسية: تجربة وتجريب) للشخصية المحورية هانس كاستورب. وهو بفعله هذا يكون قد أنشأ عملاً متصلا بالتقليد الألماني الكبير لما يسمى رواية التطور الداخلي Bildungsroman، والتي مثّل لها قبل قرن غوته في روايته الشهيرة «سنوات تعلم ولهلهم مايستر» Wilhelm Meisters Lehrejahre. يترتب على هذا أن ثيمة الرواية هي تعلّم وتطور وتربية شاب بسيط لكنه برغم ذلك «محب للإطلاع» و«مقدام» (كل هذه التعبيرات تعود إلى الصوت السردي). عندما تُقرَأ الرواية على أنها قصة تدريب روحي يتركز على شخص هانس كاستورب، يصبح السؤال: بأية وسيلة نجحت التقنية السردية في دمج تجربة الزمان، والمرض القاتل، والجدال الكبير حول مصير الثقافة؟

فيما يخص البديل الأول المذكور آنفا ـ أعن الزمن هذه الرواية أم عن

المرض ؟ ـ تتمثل التقنية السردية المعتمدة في رفع المواجهة المزدوجة مع تلاشي الزمن والافتتان بالتحلل إلى مستوى تجربة فكرية سندرس فيما بعد تحولاتها. يصبح نزع الزمنية والفساد، عبر فن السرد، الموضوع اللا مرئي لغواية البطل ونظراته. إن القصص الخيالي حصرا هو القادر على خلق الأحوال غير المسبوقة التي تستلزمها هذه التجربة الزمنية، التي هي نفسها غير مسبوقة، وذلك بوساطة غرس تواطؤ بين تفادي الزمن وجاذبية الموت. بهذه الطريقة، وحتى قبل أن ننظر في الجدال حول مصير الثقافة، فان القصة الخاصة بالتدريب الروحي تربط رواية الزمن بالرواية عن المرض داخل إطار رواية التطور الداخلي.

البديل الثاني - مصير بطل، وحتى بطل مضاد، أو مصير الثقافة الأوربية ـ يُحَلّ على وفق الطريقة ذاتها. إن مان من خلال جعله ستمبريني ونافتا «معلمَي» هانس كاستورب، يدمج الجدال الأوربي الكبير داخل قصة مفردة هي قصة تربية عاطفية une éducation sentimentale. تُرفع المناقشات المطولة مع الناطقين بلسان النزعة الانسانوية المتفائلة والنزعة العدمية المشوبة بكاثوليكية ميالة إلى الشيوعية، إلى مستوى موضوعات غواية وتخمين، بالطريقة ذاتها التي يُرفع بها الموت والزمن.

وتستحق رواية التطور الداخلي Bildungsroman، التي توضع ضمن إطارها رواية الزمن Zeitroman اسمها هذا لا لأن الرهان هو مصير الثقافة الأوربية، ولكن لأن هذا الجدال العابر للأفراد يُقدّم مصغراً بطريقة ما ـ إن أمكن أن نتكلم عن رواية تقع في حوالى سبعمائة صفحة بهذه الطريقة! ـ في رواية التطور الداخلي المتمركزة حول هانس كاستورب. بهذا تقع تبادلات بين هذه الأبعاد الثلاثة ـ الزمن، الموت، الثقافة ـ» يصبح مصير الثقافة وجهاً من وجوه الجدال بين الحب والموت؛ بالمقابل تتخذ خيبات حب تلازم فيه الشهوة الحسية الفساد صورة «معلمين» في التقصي الروحي للبطل، منمذجة على وفق المعلمين الذين يعتمدون اللغة وسيلتهم.

هل يعني هذا القول أن رواية الزمن تصبح في هذا المعمار المعقد مجرد وجه واحد من وجوه رواية التطور الداخلي واقفة على قدم المساواة مع الرواية حول المرض، والرواية حول الانحلال الأوربي؟ تحتفظ رواية الزمن، كما أرى، بميزة ثابتة لا تظهر إلا إذا طرحنا أكثر الأسئلة صعوبة، أي السؤال المتعلق بالطبيعة الحقيقية للتدريب الروحي الذي تحكي قصته الرواية. لقد اختار توماس مان أن يجعل بحث البطل في الزمن حجر الزاوية لكل المباحث الأخرى في المرض، والموت، والحب، والحياة، والثقافة. يُقارَن الزمن، في نقطة معينة من القصة سأتناولها فيما بعد، بالمحرار الخالي من التدريج الذي يُعطى للمرضى المخادعين. لذلك فإنه يحمل معنى «الأخت الصامتة»، ـ معنى شبه أسطوري، وشبه تهكمي ـ» «الأخت الصامتة» لجاذبية الموت، للحب ممزوجاً بالفساد، للاهتمام بالتاريخ الكبير. يصح القول إن رواية الزمن هي «الأخت الصامتة» لملحمة الموت ومأساة الثقافة.

إن الأسئلة التي يطرحها تدريب البطل على مختلف الصعد التي تنقسم إليها الرواية، وقد تركزت بهذا الشكل على تجربة الزمن، يمكن اختصارها بسؤال واحد: هل تعلّم البطل أي شيء في بيرغهوف؟ أنابغة هو كما قال البعض أم بطل مضاد؟ أم ينتمي تدريبه إلى طبيعة أدق لا صلة لها بتقليد رواية التطور الداخلي؟

تعود هنا الشكوك التي أثارها تهكم الراوي بقوة. لقد وضعت المكان المتميز لهذا التهكم في علاقة التبعيد المتأسسة بين صوت سردي، نُصّب على المسرح بفخر وإلحاح وعناد، ومجمل القصة المحكية التي يظل هذا الصوت السردي يتدخل على طولها دون توقف، ويقدم الراوي بوصفة المراقب البارع لمجريات القصة التي يرويها. يبدو وكأن هذه المسافة النقدية، بصفتها مقتربا أوليا، تدمر مصداقية الراوي، وتصّير أية إجابة عن السؤال إن كان البطل قد تعلم أي شيء في بيرغهوف عن الزمن، أو الحياة والموت، أو الحب والثقافة أمرا إشكاليا. لكننا بإمعان النظر نبدأ بالشك في أن علاقة

التبعيد هذه بين الصوت السردي والسرد يمكن أن تشكل المفتاح الهرمنطيقي (التأويلي) للمشكلة التي تطرحها الرواية نفسها. ألا يحتمل أن للبطل في غمرة جداله مع الزمان، العلاقة نفسها التي للراوي مع القصة التي يرويها؛ أي علاقة مسافة تهكمية؟ ألا يُحتمل أنه، وهو الذي لم يقهره المحيط المرضي، ولم يحقق نصرا غوتيا عبر الفعل، ضحية، لا ينمو إلا في عالم الوضوح والطاقة التأملية؟

إن هذه هي الفرضية القرائية هي التي يلزم اختبارها ونحن نراجع الفصول السبعة التي تكوّن «الجبل السحري» للمرة الثانية[29].

تبدأ الرواية كما يلي: «انطلق شاب لا يكاد يلفت النظر لبساطته عند منتصف الصيف في رحلة من مدينته هامبرغ إلى دافوس - بلاتز في كانتون غريسونز في زيارة تستغرق ثلاثة أسابيع». (ص.3) تجد رواية الزمن مكانها المناسب بمجرد ذكر الأسابيع الثلاثة[30]. لكن هنالك ما هو أكثر. مع إعادة القراءة يصبح التعرف على الصوت السردي ممكنا منذ الوصف الأول للبطل بوصفه شاباً «لا يكاد يلفت النظر لبساطته» (einfach) وهو ما يجد صدى له في السطور الأخيرة من الرواية التي يأمر الراوي فيها بطله دون تهيب قائلا: «إن مغامرات الجسد وتلك التي في الروح، بينما هي تعزز (steigerten) بساطتك، فإنها تهب لك أن تعرف في الروح ما كان سيتعذر عليك فعله في الجسد» (ص716) فضلا عن هذا، فان التهكم في هذا الصوت تخفيه هذه الملاحظة الظاهرة: «انطلق... في زيارة تستغرق ثلاثة أسابيع». بإعادة القراءة سنجد أن هذه الأسابيع الثلاثة تطرح تباينا مع الأعوام السبعة التي تصرّمت في بيرغهوف. هنالك إذن سؤال مضمر في هذه البداية البريئة: ما الذي سيحل ببساطة بهذا الشاب عندما يتمزق مشروعه إربا إربا بوساطة المغامرات التي انطلق فيها هو نفسه؟ نحن نعلم أن طول مكثه سيوفر الحافز الدرامي لمجمل السرد.

يستفيد الراوي في هذا الفصل الأول ذاته، للمرة الأولى من العلاقة

المكانية ليدل بها على العلاقة الزمانية: ابتعاده عن مدينته الأم يؤدي وظيفة النسيان. «نقول إن الزمن هو اللث(*)، لكن تغيير المكان يمثل تحويلا مماثلا، فإذا كان فعله اقل شمولاً فانه يتم بسرعة اكبر»، (ص4) يحمل هانس كاستورب عند وصوله إلى بيرغهوف رؤيا الزمن في الأسفل. والحوار الأول بين هانس وابن عمه يواكيم، الذي اكتمل تأقلمه مع الزمن في الأعلى، يأتي إلى الواجهة بالتنافر بين الطريقتين في الوجود، أسلوبي الحياة. لا يتكلم هانس ويواكيم اللغة ذاتها عند الحديث عن الزمن. لقد فقد يواكيم دقة المقاييس فعلاً: «بالنسبة لهم تشبه ثلاثة أسابيع يوماً واحداً ... لابد وأن يبدل المرء أفكاره بمرور الزمن» (ص7) بهذا يتولد توّقع لدى القارئ. لن يؤدي الحديث كما هو هنا وظيفة إجراء بسيط يُظهر على مستوى اللغة الفارق بين طرق إدراك الزمن وتجربته فقط، بل سيكون الوسيط المتميز في تدريب البطل[31].

يتألف اليوم الثاني برمته، ويحكي وقائعه الفصل الثالث، من أحداث صغيرة كثيرة يعقب بعضها بعضاً. يبدو وكأن وجبات الطعام تتعاقب دون استراحة، ونكتشف جمعاً متنوعاً من الناس خلال برهة قصيرة من الزمن تبدو في آن واحد حافلة مزدحمة، ومقسمة بدقة بوساطة المَسيرات، وجلسات المحرار، وفترات الراحة. كما إن الراوي يعرض في مرحلة مبكرة الأحاديث مع يواكيم، ثم مع المعلم الأول، ستمبريني، وهي تفاقم من تضاربات اللغة التي لُمّح إليها في اليوم السابق، يوم «الوصول». ويندهش هانس كاستورب لتقريبية يواكيم الغامضة[32]. يدافع في لقائه الأول مع ستمبريني عن بقائه «ثلاثة أسابيع»[33] لكن النقاش مع ستمبريني يتناول منذ البداية قضية مختلفة عن الحديث مع يواكيم. يشكل سوء الفهم منذ البدء البداية لبحث، لتقصٍ» وستمبريني على حق حين يقول، «الفضول هو احد

(*) اللث هو نهر النسيان في هيدس ـ على وفق الاساطير اليونانية ـ المترجم.

الامتيازات المكرسة بالتقادم للظِلال»[*] (ص 58). يقدم المقطع المعنون Gedankenschärfe «جمناستك عقلي» (او «جلاء الفكر») التمهيد لنظر سيحاول فن السرد دون كلل إضفاء السردية عليه. في مشهد المحرار تتهاوى ثقة هانس بنفسه، ولكن ليس يقظته. ألا تُقاس الحرارة في ساعات بعينها ولمدة سبع (سبع!) دقائق![34] يتشبث هانس بتنظيم ما يمكن أن يسمى «الزمن السريري»؛ لكن هذا على وجه التحديد هو ما ينآى به عن الزمن. يتخذ هانس في الأقل الخطوة الأولى نحو جلاء الفكر بعزله الزمن كما يبدو لـ «الشعور» (Gefühl) عن الزمن الذي يقاس بالعقارب أثناء دورانها على قرص الساعة (ص.66). إنها دون شك اكتشافات قليلة الأهمية، لكن لا مناص من أن تنسب برغم ذلك إلى جلاء الفكر[35]؛ حتى وان غمرت الحيرة كل شيء[36]. لا يخلو من أهمية بالنسبة لتربية بطلنا انه رآى في البداية إضاءة مفاجئة تتعلق بما يمكن أن تكون حقيقة الزمن في حلم. كيف يقدم الزمن نفسه؟ بصفته «الأخت الصامتة»، عمودا من الزئبق يخلو من التدريج لاستخدام «أولئك الذين حاولوا الغش» (ص 92) يكرر مشهد المحرار ويُلغى في آن واحد. تختفي الأرقام من المحرار. يختفي الزمن العادي، كما في ساعة تتوقف عن إخبارنا الوقت. ينتمي الحلمان المنقولان، بما يطبعهما من «البهجة الغامرة والتشويق»، إلى سلسلة «اللحظات السعيدة» ـ بالمصطلح البروستي ـ التي تمثل علامات في مسار تقّصيه، وإليها تحوّل السطور الأخيرة من الرواية اهتمامنا في قراءة ثانية: «كان ثمة لحظات، جاء إليك فيها من داخل الموت وثورة الجسد، بينما أنت تقلّب وجوه حالتك التي تحكمها [ahnungsvoll und regierungsweise]، حلم بالحب» (ص.716). صحيح أن هذا الحلم ليس بعد احد تلك الأشياء التي يصح القول إن البطل «يقلّب وجوهها ويحكمها» لكنه في الأقل يشير إلى فضول كاف، برغم انه

(*) يصف ستمبريني نزلاء المصح بـ «الظلال» في هذا الحوار ـ المترجم.

أسير الجاذبية الشهوانية التي مارستها كلوديا شوشات، لأن يجعله يقاوم نصيحة ستمبريني بالمغادرة: «تكلم بإصرار مفاجئ» (ص.87).

يتواصل إلغاء الإحساس بالزمن وباللغة التي تناسبه في الفصل الرابع الطويل الذي يغطي الأسابيع الثلاثة التي قصد هانس كاستورب إلى قضائها كزائر بسيط في بيرغهوف. يُسهم اضطراب الفصول في خلط نقاط الإحالة المشتركة على الزمن، بينما المناقشات السياسية والثقافية المطولة مع ستمبريني تتواصل (لم يكن نافتا قد ظهر بعد). بالنسبة لقراءة أولى تميل هذه المناقشات المطولة إلى جعلنا نغفل عن التجربة الزمنية للبطل، والى إجبار رواية التطور الداخلي على الخروج من تخوم رواية الزمن. في قراءة ثانية، يتضح أن الدور المنسوب إلى "Exkurs uber den Zeitsinn" أو «العرض المستفيض بصدد معنى الزمن» (ص ص105 ـ 102) هو إعادة إدراج الجدال الكبير حول مصير الثقافة الأوربية داخل تاريخ تعلم البطل، وبهذه الطريقة ضمان التوزان بين رواية الزمن ورواية التطور الداخلي. هنالك تعبير واحد يمكن أن ينفعنا كنقطة ارتكاز في هذه التسوية الدقيقة التي هي من عمل الراوي وحده: «التأقلم»، «تعويد النفس»، (diesem Sicheinleben an fremden Ort) (ص ص. 104 ـ 103)، بصفتها ظاهرة ثقافية وزمنية في آن واحد[37]. ينطلق الاسترسال من هنا ليتناول تأملات الراوي نفسه في الرتابة والملل. فيتقرر أن من الخطأ القول إن هذه الانطباعات تبطئ مسار الزمن. على العكس «صحيح أن للفراغ والرتابة خاصية الإبطاء من حركة اللحظة والساعة وجعلهما باعثتين على الضجر. لكنهما تقدران على ضغط وتبديد وحدات الزمن الكبيرة، بالغة الكبر، حد اختزالها إلى عدم مطلق» (ص104). يسلب اثر التقصير والتمديد المزدوج هذا فكرة طول الزمن من تماسك المعنى ولا يسمح إلا بإجابة واحدة عن السؤال، كم من الوقت؟ هي «الوقتِ طويلٍ جداً». (ص. 105).

بدلاً من ذلك نجد أن النبرة الغالبة على «العرض المستفيض» هي

التحذير. «هنالك في نهاية المطاف شيء خاص في عملية تعويد النفس على مكان جديد، إنها غالبا ما تكون تطابقا وتعوّداً، يتنكبها المرء لذاتها، مدفوعا بعزم على إيقافها ما أن تكتمل دون أي تأخير، والعودة إلى حالته السابقة» (ص ص. 103 ـ 104). عندما يتعلق الأمر بشيء يختلف تماما عن الخروج على المألوف، استراحة في مسار الحياة العام، فان الرقابة التي لا يعتورها أي شيء تهدد بسلبنا الوعي بالمدة نفسه. «فإدراك الزمن وثيق الصلة بوعي الحياة إلى درجة أن أحدهما لا يمكن أن يتعرض للوهن دون أن يعاني الآخر من تلف محسوس». (ص.104). لا يخلو تعبير «وعي الحياة» "Lebensgefuhl" من تلميح تهكمي واضح. ومع ذلك فان الراوي يشير، وهو ينسب أفكارا مماثلة لبطله، إلى انه لا يملك ببساطة إلا القليل مما يتفوق به على كاستورب في السعي إلى جلاء الفكر[38]. لا يخمد فضول البطل أبدا، حتى وهو يجرب في بعض الأحيان الرغبة في «الهرب لحين من حلقة [Bannkreis] بيرغهوف ليعبّ الهواء الطلق إلى عمق رئتيه» (ص 117).

تسهم أيضا في طمس الزمن، الذي يعد البطل جزئيا ضحيته الجلية، الاحداث المتعلقة بالشبح في حالة حلم اليقظة عن بريبسلاف هبه Hippe التلميذ صاحب قلم الرصاص الذي تتحول عيناه ومظهره إلى كلوديا شوشات. بسبب الطبيعة الرمزية للازمة قلم الرصاص الذي يُستعار ثم يُعاد[39] (بما يوفر للراوي نهاية غامضة لأحداث ليلة فلبرغس Walpurgisnacht، التي سأناقشها لاحقا) فان هذا الحدث الذي يسميه ثيربرغر Thieberger«اللحن الحلمي الفاصل» Vertraumte Intermezzo، يظهر على السطح مرة أخرى عمق الزمن المتراكم، الذي فحص فعلاً عبر العودة إلى الماضي في الفصل الثاني؛ وهو عمق يمنح بدوره اللحظة الراهنة امتداداً لانهائياً من نوع ما» (ص.122). فيما بعد، ستقوم سلسلة الأحلام الخاصة بالأبدية على هذا العمق.

أحس هانس، حتى قبل أن تنقضي الأسابيع الثلاثة المخطط لها، أن

«تجدد إحساسه بالزمن» قد بدأ يبهت، ومع ذلك بقيت الأيام التي كانت تتطاير حوله تمتد «طويلة وأطول لتستوعب الآمال والمخاوف المزدحمة الخفية التي كان يطفح بها [أي اليوم الواحد ـ م]» (ص.141). وظل ميله إلى كلوديا واحتمال المغادرة يمنح الزمن حركة وتوتراً[40]. ومع ذلك، عندما لاحت نهاية الأسابيع الثلاثة كانت الأفكار التي عبّرعنها يواكيم عندما التقيا قد تغلبت على هانس كاستورب. «ثلاثة أسابيع في الأعالي هنا لا تعني شيئاً البتة؛ هكذا قال له الجميع في البداية. اصغر وحدة زمنية كانت الشهر». (ص.162) ألم يكن الأسف قد بدأ يساوره لأنه لم يكرس وقتاً أطول لهذه الزيارة؟ الم يقع فريسة للجبل السحري، كما هو حال بقية المرضى، عندما وافق على المشاركة في «جلسات المحرار» (وهو عنوان فرعي مهم في الفصل الرابع) (ص. 161)؟[41]

ما أن «يتعود» هانس كاستورب حتى يصبح برغم ذلك مستعداً للتجربة الأولى مع الأبدية، التي يفتتح بها الفصل الخامس، وهو أطول من الفصل السابق عليه. لقد فرض الراوي سيطرته منذ البداية لكي يعود إلى السؤال الذي أثير في «التقديم» Vorsatz حول طول الرواية. فيقرر صوت الراوي: «نفهم أن الأسابيع الثلاثة القادمة ستنتهي ويمر ذكرها بطرفة عين». (ص. 183). هنا تسهم الغرابة التي تعزى إلى العلاقة بين زمن فعل السرد Erzahlzeit وزمن مادة السرد erzahlte Zeit في إبراز معالم غرابة تجربة البطل ذاتها في القصة. يقال إن قوانين السرد تستدعي توّسع تجربة الزمن الخاصة بالكتابة والقراءة أو انكماشها حسب مغامرة البطل، ولكن الآن وقد انتصر قانون أولئك الموجودين في الأعلى، فإن كل ما تبقى هو أن يدفن المرء نفسه أعمق في كثافة الزمن. ليس ثمة شهود من العالم في الأسفل. لقد استأصل زمن الشعور زمن الساعة. لذا فإن لغز الزمن ينفتح أمامنا بما يبعث فينا الدهشة (ترد الكلمة مرتين ص. 183).

لايحتوي الحدثان Ewigkeitssuppe und plozliche Klarheit «الحساء

الابدي» و«التنوير المفاجئ» (ص ص 183 ـ 219)، على أي من «المعجزات» المعلن عنها، إن توخينا الدقة، وإنما بالأحرى الأرضية ـ وحتى تحت الأرضية ـ التي ستبرز على مهادها «المعجزات». إن هذه الأبدية ذاتها هي أبدية غريبة فعلاً. ومرة أخرى يكون الصوت السردي هو القائل عن سلسلة الأيام هذه المتشابهة كلها، التي تمضي في الفراش؛ «يأتونك بمرق منتصف النهار، كما جاءوا به أمس وكما سيأتون به غداً... وما ينكشف لك بوصفه المحتوى الحقيقي للزمن لا يعدو كونه حاضراً لا أبعاد له يأتونك فيه بالمرق أبدا. لكن من المفارقة في هذا الخصوص الكلام عن الزمن بصفته يمر ببطء؛ والمفارقة، عندما يتعلق الأمر ببطل كهذا، هي ما يجب أن نتفاداه». (ص ص 183 ـ 184). ليس من شك في النبرة التهكمية. لكن لهذه الإشارة أهمية قصوى. على القارئ الاحتفاظ بها ماثلة في عقله خلال زمن إعادة القراءة التراكمي الذي يستلزمه على نحو خاص هذا النوع من الروايات. لابد أن يبقى معنى «الحساء الأبدي» معلّقا حتى تأتي الإجابة عن طريق تجربتين أخريين للأبدية، هما تجربة «ليلة فلبرغس» في نهاية الفصل نفسه، وتلك الخاصة بمشهد «الثلج» في الفصل السابع.

إن العنصر السردي الذي يتيح للراوي إصدار هذا التعليق هو حالة هانس كاستورب الجديدة، بأوامر من الدكتور بهرين، منطرحاً على ظهره في فراش موت المريض السابق. تمر ثلاثة أسابيع من هذه الأبدية مسرعة في عشر صفحات. وكل ما يهم هو ذلك «الحضور الدائم لساعة منتصف النهار تلك» (ص. 190)، التي يعبر عنها ركام من الإشارات حول الزمن. لا يعرف المرء أي الأيام هو فيه؛ لكنه يعرف أي الأوقات هو في «يوم، يُقَصّر صناعيا، ويُجَزّأ إلى قطع صغيرة» (ص.192) ويُعطى ستمبريني الفرصة لإلقاء خطاب ـ بنبرة الرجل الأديب، والسياسي الانسانوي ـ عن العلاقة التي تربط كل شئ، بما في ذلك الدين والحب، بالموت. ثم تقدم أشعة اكس باقتضاب التشخيص القاتل: أن هانس كاستورب هو فعلا ضحية حية للمرض

والموت. إن منظر ذاته الطيفي على شاشة الدكتور بهرين المضاءة تصوير سبقي لتحلله، نظرة تمتد إلى داخل ضريحه. «بعيون ثاقبة نبوئية حدّق في هذا الجزء المألوف من جسده، ولأول مرة في حياته فهم أن احتمال موته قائم» (ص 219).

يقف آخر وصف دقيق للزمن - مرة أخرى عبر تهكم الراوي - عند أسابيع سبعة، هي الأسابيع السبعة التي كان هانس كاستورب قد عقد العزم على أن يمضيها في بيرغهوف، والراوي هو من يقدم هذا الوصف (ص.219). لا يخلو من الأهمية أن هذا الإحصاء - تحصى ستة أسابيع حتى أعياد الميلاد، وسبعة حتى «الليلة» الشهيرة - يُدرج تحت عنوان الفصل الفرعي Freiheit «الحرية» (ص.219). لا يمكن عزل التقدم المتحقق في تربية هانس كاستورب عن النصر على آخر وخزة قلق بصدد الزمن المؤرخ. ويبقى أهم من ذلك حقيقة أن بطلنا يتعلم أن ينأى بنفسه عن معلمه الإيطالي بينما هو ينأى بنفسه عن الزمن[42]. لكنه لن يحرر نفسه منه حتى يفلت من عدمية «الحساء الأبدي»، والتي لا تكف بدورها عن ترك بصمتها المرضية على الحب، المختلط بالمرض والموت[43].

من هنا فصاعداً تتلون تربية هانس كاستورب بمسحة تحرير عن طريق الزمن الفارغ (ص ص. 287 - 288). هنالك قسم فرعي آخر في هذا الفصل الطويل، وفي سياقه يخرج الزمن عن نقاط إحالته حين يتجاوز الأسابيع السبعة، بعنوان Forschungen «بحث» (ص ص. 267 - 286). وهو مثقل باستطرادات جلية في التشريح والحياة العضوية والمادة والموت، مزيج الشهوانية والمادة العضوية، الفساد والخلق. وبرغم أن هانس كاستورب مولع بقراءة علم التشريح، فانه يحصل بنفسه دون عون من احد على تعليمه في موضوعة الحياة في علاقتها بالشهوانية والموت، تحت شعار الهيكل العظمي لليد كما تظهره أشعة أكس. لقد صار هانس كاستورب راصداً كما هو شان الراوي. يعقب «بحث»، Totentanz «رقصة الموت» (ص.ص 286 - 322)؛

ثلاثة أيام من الاحتفال بمناسبة عيد الميلاد، حيث لا يخترق المكان أي شعاع من ضياء ولادة السيد المسيح، ولا يؤشرها إلا تأمل جثمان «الجنتلمان الفارس»(*). هاهي ذي طبيعة الموت المقدسة والبذيئة التي كان قد لمح جانباً منها أمام رفات جدّه تفرض نفسها مرة أخرى. ومهما كان مروّعاً الحافز الذي يدفع هانس كاستورب من سرير شخص محتضر إلى آخر، فإن ما يحركه هو الحرص على تكريم الحياة، طالما بدا له التقدير المقدم للميّت السبيل الضرورية لهذا التكريم (ص. 296). ليس بوسع «طفل الحياة الرقيق» بعبارة ستمبريني الجميلة، إلا أن ينشغل بـ «أطفال الموت» (ص .388). لن نقدر عند هذه المرحلة على البت إن كان هانس كاستورب في خضم هذه التجربة التي تغيّره سجين أولئك الموجودين في الأعلى أم هو يحث الخطى إلى الحرية.

وسط هذه الحالة القلقة، حيث تميل جاذبية المرِّوع إلى أن تشغل المكان الذي تحرر بوساطة طمس الزمن، وقبل بضعة أيام من انتهاء الشهر السابع من إقامته ـ إن توخينا الدقة في أمسية ثلاثاء الرماد (اليوم الأخير قبل بدء الصوم) Mardi Gras، أي في زمن احتفالي ـ تتغلب على البطل التجربة الخارقة التي وضعها الراوي المتهكم تحت عنوان «ليلة فلبرغس» (ص. ص 322 ـ 343). وهي تبدأ بـ «أنت» البعيدة عن الرسمية التي يخاطب بها هانس كاستورب، وهو نصف مخمور، ستمبريني الذي لا يفوته أن يرى في هذا علامة على تحرر «تلميذه» ـ «يبدو ذلك أشبه بالوداع» (ص. 329) ـ، وتصل الذروة في الحديث الذي يشارف الهذيان مع كلوديا شوشات، في وسط «غرائب المرضى المقنّعين» (ص. 335)[44].

تحدث في أعقاب هذا الحديث البارع والاضطراري، الذي يتمحور على استخدام صيغة «أنت» الأليفة ويبدأ وينتهي بقلم الرصاص معاراً ومعاداً

(*) احد نزلاء المصح ـ المترجم.

ـ قلم هبه! ـ، تحدث رؤيا حُلُمية، حاملة معها إحساسا بالأبدية، أبدية تختلف تماماً، بالتأكيد، عن «الحساء الأبدي»، لكنها أبدية في حلم برغم ذلك.

«مثل حلم عميق جداً، لأن علينا أن نحلم بعمق كي تأتينا أحلام على هذا الشكل. أود أن أقول إنه حلم معروف جداً، حلم الناس به في كل الأزمنة، حلم مديد أبدي، أجل. إن الجلوس قربك كما هو حالي الآن هي الأبدية بعينها».

إنه حلم أبدية يكفي إعلان كلوديا عن رحيلها الوشيك، الذي يكون له وقع الزلزال، لتبديده. ولكن هل يمكن أن تكون كلوديا الداعية إلى تحقيق الحرية عبر الخطيئة والخطر وفقدان الذات، قد مثلت لهانس أي شيء مختلف عن سيرينيات (جنيات بحر) يوليسيس، عندما طلب أن يُشَد وثاقه إلى صاري سفينة ليقاوم غواية أغانيهن؟ إن الجسد والحب والموت مشدود بعضها إلى البعض الآخر بقوة المرض والشهوانية، الجمال والفساد، تمتزج هي أيضا امتزاجا كلياً إلى حد يتعذر معه دفع ثمن فقدان الإحساس بالزمن القابل للعد، بدوره، بوساطة شجاعة العيش التي تمثل هذه الخسارة ثمناً لها[45]. لا تعدو تكملة الحساء الأبدي حلما بالأبدية، أبدية كرنفالية هي ليلة فلبرغس!

يوفر تأليف الفصل السادس، الذي يحتل بذاته أكثر من نصف القسم الثاني من «الجبل السحري»، إيضاحا جيداً للفرق ليس بين زمن فعل السرد وزمن مادة السرد فقط، ولكن بين الزمن المروي وتجربة الزمن التي يسقطها الفن القصصي أيضا.

على مستوى الزمن المروي، يتعزز الإطار السردي بوساطة التبادلات، التي تزداد ندرة ودرامية، بين أولئك الموجودين في الأعلى وأولئك الموجودين في الأسفل، وهي تبادلات توفر في ذات الوقت صورة لانقضاض الزمن العادي على الامتداد اللازمني الذي هو القدر المشترك في

بيرغهوف. يفلت يواكيم بعودته إلى مهنته العسكرية من المصح. ويظهر نافتا في القصة، وهو المعلم الثاني ـ اليسوعي من أصل يهودي، الفوضوي والرجعي في آن واحد ـ ليضع نهاية للحوار المباشر بين ستمبريني وهانس كاستورب. يحاول العم الكبير من هامبورغ، ممثلاً عن أولئك في الأسفل، انتزاع ابن أخيه من غوايته دون جدوى. ثم يعود يواكيم إلى بيرغهوف ليموت فيه.

من كل هذه الأحداث يطفو على السطح حدث واحد هو Schnee، «الثلج» (ص ص . 469 ـ 498)، وهو وحده الذي يستحق أن يدخل ضمن سلسلة لحظات الحب وأحلامه التي يشار إليها في السطور الأخيرة من الكتاب، «لحظات حرجة» (Augenblicke)، تبقى تمثل قمماً متباعدة يبلغ عليها الزمن المروي وتجربة الزمن معاً الذروة. والحال أن فن التأليف برمته يسعى إلى إنتاج لقاء القمة هذا بين الزمن المروي وتجربة الزمن.

قبل بلوغ هذه القمة، تمدّ تأملات هانس كاستورب في الزمن ـ التي تتسع بإضافة تأملات الراوي إليها ـ إطار السرد الذي رسمنا خطوطه للتو إلى نقطة الانفجار، كأنما قصة هذا التدريب الروحي لا تكف عن تحرير نفسها من ربقة العوارض المادية. فضلاً عن ذلك فان الراوي هو من يحتل المشهد الأول، محاولاً بمعنى ما مساعدة بطله على تنظيم أفكاره، وهكذا نجد أن تجربة الزمن قد قطعت شوطاً بعيدا، عبر تفاديها التتابع الزمني وتزايد عمقها، باتجاه التبعثر إلى منظورات لا سبيل إلى التوفيق بينها. بخسارة هانس كاستورب الزمن القابل للقياس يكون قد بلغ المعضلات ذاتها التي أوضحها نقاشنا لظاهراتية الزمن لدى أوغسطين بصدد العلاقات بين زمن النفس والتغير الفيزيقي. «ما الزمن؟ لغز، بدون حقيقة تخصه وذو قوة كلية. إنه يكيف العالم الخارجي، انه الحركة وقد اقترنت مع وجود الأجسام في المكان وامتزجت به، ومع حركتها». (ص . 344). لذلك ليس الزمن الداخلي، إن توخينا الدقة، هو ما يطرح مشكلةً، ما أن يُفك ارتباطه بالقياس، ولكن استحالة التوفيق بينه وبين الأوجه الكونية للزمن، تلك التي بدلا من ان

تختفي مع اختفاء الاهتمام بمرور الزمن، يصار الى تمجيدها على نحو متصاعد. ما يشغل هانس كاستورب هو تحديداً التباس الزمن؛ دائريته الأزلية وقدرته على اجتراح التغيير. «الزمن فعّال، يمكن الإشارة إليه على انه فعل: نحن نقول إن شيئاً ما «أحدثه الزمن». أي نوع من الأشياء؟ التغيّر!» (المصدر السابق). إن الزمن لغز لأن الملاحظات التي تنتج عن النظر فيه لا يمكن توحيدها. (وهذا، بالنسبة لي، هو بالضبط ما يمثل أحجية لا سبيل إلى تجاوزها. وهذا هو ما جعلني أسارع إلى إعطاء الراوي العذر لما يبدو من همسه أفكار هانس كاستورب له.)[46] كم ابتعدت الرواية عن القصص البسيط المتعلق بطمس الزمن القابل للقياس! إن ما حرره هذا الطمس بمعنى ما هو التقابل بين الأبدية الثابتة والتغييرات المتولدة، سواء أكانت المسألة تتعلق بالتغييرات المرئية للفصول وظهور حياة نباتية جديدة (صار هانس كاستورب يوليها اهتماماً جديداً) أم بتغييرات عميقة الغور يجرّبها في نفسه ـ برغم الحساء الأبدي ـ بفضل انجذابه الشبقي إلى كلوديا، ثم في زمن الاكتمال في ليلة فلبرغس، والآن في انتظار عودتها. إن اندفاع هانس كاستورب العاطفي نحو علم الفلك، الذي صار يحل الآن محل اهتمامه بعلم التشريح، سيمنح من الآن فصاعداً تجربة الزمن المملة أبعادا كونية. يضفي تأمل السماء والنجوم على حركتها نفسها ثباتاً ينطوي على مفارقة، ويتاخم تجربة نيتشه الخاصة بالعود الأبدي. ولكن ما الذي يمكن أن يقيم جسراً بين أبدية حلم ليلة فلبرغس، والأبدية موضوع التأمل الخاصة بثبات السماوات ؟[47].

يتواصل تعليم هانس كاستورب اعتباراً من هذه النقطة بوساطة اكتشاف التباس التفكير، في غمرة اضطراب المشاعر وعبره[48]. وليس هذا الاكتشاف مجرد تقدم طفيف إذا ما قورن مع ركود ضيوف بيرغهوف في اللا زمن البسيط. لقد اكتشف هانس كاستورب الأزلي في مالا يقبل القياس؛ «لمدة ستة اشهر طويلة عجيبة برغم تسارعها» (ص . 346).

يضمن الراوي هذا التغير العميق في تجربة الزمن داخل سلسلة

الأحداث التي تشكل الزمن المروي في الرواية. من جهة، يوفر انتظار عودة كلوديا مناسبة لتدريب آخر، هو المصابرة في مواجهة الغياب. صار هانس كاستورب قوياً الآن بما يكفي لتمكينه من مقاومة إغواء مغادرة الجبل السحري مع يواكيم. لا، لن يغادر معه، لن يهرب ليعود إلى الأرض المسطحة: «لوحدي لن أجد طريق العودة أبداً» (ص. 416). لقد أنجزت الأبدية الثابتة عملها السلبي في الأقل؛ إذ هو تجرد من الحياة. إن هذا العبور بوساطة السلبي يكوّن انقلاب الحظ المركزي في رواية التطور الداخلي، وكذلك في رواية الزمن Zeitroman. وهجمة العم الكبير تينابل، الذي جاء من هامبورغ ليضع تاريخاً محدداً لعودة الابن الضال، والتي قوبلت بالصد، لا تفعل بدورها إلا أن تحوّل المصابرة، التي تبقى الإجابة المتوفرة الوحيدة لفعل الغرور الأبدي المدمر، إلى عناد. في أعقاب هذا، أصار هانس رهينة الدكتور بيهرنز وأيديولوجيته الطبية، والتي تكرر عقيدة المرض والموت المهيمنة في بيرغهوف فقط؟ أم هو بطل جديد لغنوص الأبدية والزمن ؟ يحرص الراوي على صقل هذين التأويلين كليهما بعناية. لقد جرد هانس كاستورب نفسه بالتأكيد من الحياة، وهذا الأمر يجعل تجربته مثار شك لا محالة. بالمقابل، فإن مقاومته للهجمات من الأرض المنبسطة «كانت تعني بالنسبة له اكتمال الحرية؛ والتي صارت فكرتها على نحو تدريجي عاجزة عن بث الرعشة فيه» (ص . 440)[49].

يجرب هانس كاستورب هذه الحرية أساسا مع ناصحيه ستمبريني ونافتا. لقد كان الراوي موفقاً كل التوفيق في تقديم نافتا في النصف الثاني من سرده، إذ هو منح البطل بذلك فرصة الاحتفاظ بمسافة متساوية بعيداً عن معلّمَيه اللذين لا سبيل إلى التوفيق بينهما، وبهذه الطريقة الوصول خطوة خطوة إلى المنزلة العليا التي ظل الراوي يحتلها على نحو ظاهر منذ «التقديم». لا يقل الإغراء الذي يمثله نافتا عن ستمبريني ونزعته الإنسانية المتفائلة. إن لاستطرادات نافتا، التي لا يرى فيها ستمبريني إلا صوفية موت

وقتل، صلة خفية مع درس الرسالة التي تركتها كلوديا في ليلة فلبرغس المعروفة. فإذا لم يكن يتكلم عن الخلاص بوساطة الشر، فان من تعاليمه أن الفضيلة والصحة ليستا حالتين «دينيّتين». إن لهذه المسيحية الغريبة ذات الصبغة النيتشوية ـ أو الشيوعية[50]، والتي ترى «أن تكون إنسانا يعني انك معتل» (ص . 465) تلعب في رواية تربية هانس كاستورب دور غواية شيطانية، الانزلاق بعيداً في السلبي كما عبرّ عنه «الحساء الأبدي». لكن حظ هذه الغواية من النجاح لم يعد يفوق حظ بعثة الأرض المنبسطة في إيقاف التجريب المندفع للبطل.

الأحداث المعنونة Schnee «الثلج» (ص ص . 469 ـ 498)، والتي نصل إليها ألان، هي الأكثر حسماً منذ «ليلة فلبرغس»، وهي تدين بتميزها لحقيقة أنها تعقب مباشرة الأحداث الخاصة بمناورات نافتا الشيطانية (وهي ترد على نحو دال وتهكمي تحت عنوان «تمارين روحية» Operationes Spirituales). كما إن من المهم ملاحظة أن هذه الأحداث تتخذ مكاناً لها فانتازيا صور الفضاء الجليدي، الذي يتجاوب، على نحو غريب، مع ساحل البحر؛ «كانت رتابة المشهد في الحالتين عميقة» (ص. 473). إن الجبل الذي حوّله الجليد إلى يباب أكثر من مجرد مكان للمشهد الحاسم. إنه المساوي المكاني للتجربة الزمنية ذاتها. يوّحد «الصمت البدائي» Das Urschweigen (ص . 476) المكان والزمان في نظام رمزي واحد. فضلاً عن ذلك، فان المواجهة بين الجهد الإنساني والطبيعة وما تنصبه من عقبات في الطريق تؤشر رمزياً وعلى نحو دقيق تغيّر مستوى التعبير في العلاقة بين الزمان والأبدية، أي بين العمودين الروحيين للحدث[51]. وينقلب كل شيء، عندما تتحول الشجاعة إلى تحدٍ؛ «رفض لكل ضروب الحذر، باختصار. . . تحد». (ص . 481)، تحضر المقاتل، الذي أسكره التعب (وخمر بورتو)، رؤيا أوراق شجر وسماء زرقاء، أغنية الطيور، وضوء الشمس: «هكذا الآن، مع هذا المشهد أمامه، يتحول ويغيّر مظهره باستمرار أمام عينيه [Sich öffnete in Wachsender Verklarung]» (ص. 490). من المؤكد أن تذكر البحر المتوسط، الذي لم يره

من قبل قط، لكنه ظل «دائما» (Von je) يعرفه (المصدر السابق)، لا يخلو من رعب ـ المرأتان العجوزان تقطّعان أوصال طفل على حوض، بين موقدين ملتهبين! ـ كما لو أن للقبيح صلة وثيقة ومباشرة بالجميل. كما لو أن اللا عقل والموت جزء من الحياة؟؛ «لا تكون حياة بدونه» (ص . 496)! في أعقاب ذلك لن يجد هانس في نفسه حاجة إلى معمليه. انه يعلم . ماذا يعلم؟ **«من اجل الطيبة والحب، لن يسمح الإنسان بأن تكون للموت سطوة على أفكاره»**. (ص ص . 496 ـ 497، التأكيد في الأصل) .

وهكذا يجد حلم الأبدية في «ليلة فلبرغس»، وثيق الصلة بعقيدة المرض والموت، الإجابة عليه في أبدية أخرى، في «دائماً» تكون في آن واحد المكافأة على شجاعة العيش والأصل لها.

لذا فإن عودة يواكيم إلى بيرغهوف قليلة الشأن، وكذلك حقيقة أن لهذه العودة شكل انعدام الوزن الزمني نفسه الذي اتسم به وصول هانس في الماضي. يمكن للنزاعات بين ستمبريني ونافتا أن تتواصل مستعرة حول موضوعات الخيمياء والماسونية الحرة، لكن ثمة علاقة جديدة مع عالم المرض والموت تتأسس، معلنة تغيراً خفياً في العلاقة مع الزمن نفسه. ويشهد على ذلك حدث موت يواكيم نفسه. يرعى هانس الرجل المحتضر دون إعراض أو انجذاب، ثم يغمض عينيه عندما يموت[52]. لقد جاء فقدان الشعور بطول الوقت المنصرم واختلاط الفصول بهذه اللامبالاة تجاه مقاييس الزمن ـ «لأننا أضعنا الزمن، الزمن أضاعنا» (ص. 546) ـ وشيئاً فشيئاً تأخذ الحياة السيادة من الافتتان بالمرض.

يخضع هذا الاهتمام الجديد بالحياة للاختبار في الفصل السابع، الذي تميزه أساسا عودة كلوديا شوشات إلى بيرغهوف يرافقها على غير توّقع مينهير بيبركورن. لا يثير الغضب المتهور لدى هذا العملاق الهولندي الملكي الباخوسي المعربد لدى هانس كاستورب الغيرة المتوقعة بقدر ما يثير تبجيلاً هيّاباً تحل محله تدريجياً دماثة مرحة. بهذه الطريقة، برغم اضطراره إلى

التخلي عن كلوديا بعد وصولها مع رفيقها غير المتوقع، فإن الفائدة المتحصلة من هذا الحدث كبيرة بالفعل. قبل كل شيء، فقد «مُربيّا» «بطلنا المتواضع» كل تأثير عليه، إذا ما قورنا بحجم هذه الشخصية التي يضفي عليها الراوي ـ لزمن وجيز ـ حضوراً وقوة خارقين. والأهم من كل ذلك أن العلاقة الثلاثية الغريبة التي تأسست بين مينهير وكلوديا وهانس اقتضت من الأخير سيطرة على مشاعره التي اقترن الحقد فيها بالخضوع. كانت القرارات تَتَّخِذ بتحريض من الرجل الهولندي منعطفاً متوحشا وغريبا. ولقد بلغ من تدمير الراوي بتهكمه للمعاني الواضحة أن المواجهة مع كلوديا يصعب تقييمها صعوبة جمة. تطفو كلمة «روح»: «حلم روحاني خالص»، «ذرى الروح هذه»، «الموت هو المبدأ الروحي»، «الطريق الروحي» (ص. 596). هل أصبح بطلنا كما تخبره كلوديا فيلسوفاً طريفاً؟ إنه إذن لنصر مدهش على معلميه أن لا ينتج عن رواية التطور الداخلي إلا شخص روحاني، مبتلى بالسحري والغامض[53]. لكن أبعد الفرضيات عن العقلانية أن نتوقع من بطلنا خطاً مستقيماً في النمو، على الطريقة التي مثل بها ستمبريني «تقدّم الإنسانية». يؤدي انتحار الرجل الهولندي، واضطراب المشاعر المترتبة عليه إلى القذف بهانس في حالة لا يجد لها الراوي اسماً إلا «الغباء العظيم يسقط» Der grosse Stumpfsinn (ص ص . 624 ـ 635)[54]. الغباء العظيم «يسقط»: «انه اسم رؤيوي شرير، يقصد منه إثارة مخاوف غامضة. . . أصابَهُ الذعر. بدا له أن «كل هذا» لن يجدي نفعاً، أن ثمة كارثة وشيكة، أن الطبيعة التي طال عذابها ستثور، تنتفض في عاصفة وزوبعة وتحطم الأغلال العظيمة التي تستعبد العالم؛ تختطف الحياة إلى ما وراء «نقطة الموت» وتضع حداً لـ«البطاطا الصغيرة» في يوم واحد أخير فظيع» (ص. 634). لم يفلح لعب الورق، الذي يستبدل به الفونوغراف في إخراجه من هذه الحالة. انه يرى خلف لحن غونو(*) وأغنية الحب الممنوع صورة الموت. إذن

---

(*) غونو Gounod مؤلف موسيقى فرنسي من القرن التاسع عشر ـ المترجم .

لم يتحقق الفصل بين الاستمتاع والفساد؟ أو بالأحرى، هل يتخذ الاعتزال والسيطرة على الذات ألوان العواطف المرضية نفسها التي يُفترض أنهما قد هزمتاها؟ جلسة استحضار الأرواح السحرية ـ والتي وضعت تحت العنوان الفرعي «شك شديد» Fragwurdigstes (ص ص. 653 ـ 681) ـ والتي تبلغ ذروتها بظهور شبح ابن العم يواكيم، تدفع التجريب في الزمن إلى حدود الالتباس والخداع الغائمة. وغرابة مشهد المبارزة بين ستمبريني ونافتا (حيث يطلق ستمبريني النار في الهواء، ويطلق نافتا النار على رأسه هو) تصل قمة الاضطراب. «تلك كانت أوقات فريدة من نوعها» (ص . 703).

بعدها تضرب الصاعقة، Der Donnerschlag، والتي نعرفها جميعاً، ذلك الانفجار الذي يصم الأسماع في مزيج قاتل كوّنته التأثيرات المتراكمة من «الإله العظيم يسقط» و«عواطف هستيرية»، وهما عنوانا القسمين السابقين. إنها صاعقة تاريخية؛ «الصدمة التي أشعلت اللغم تحت الجبل السحري» [يطلق عليه هنا هذا الاسم لأول مرة]، ورمت بالنائم خارج البوابات بفظاظة» (ص .709). هكذا يتكلم صوت الراوي. بضربة واحدة تُمحق المسافة الفاصلة بين هنا في الأعلى وهناك في الأسفل على الأرض المنبسطة. لكن انفجار الزمن التاريخي هو ما يقتحم السجن المسحور من الخارج. ومعه تعود كل شكوكنا بصدد واقعية تدريب هانس كاستورب: هل كان بوسعه تحرير نفسه من سحر أولئك الموجودين في الأعلى دون أن ينتزع من الدائرة المسحورة؟ هل كان قد تغلب على الإطلاق على تجربة «الحساء الأبدي» المهيمنة الساحقة؟ هل تمكن البطل من إنجاز أي شيء يفوق السماح لتجارب متنافرة بان يتراكم بعضها فوق بعض الآخر، مادام قد أخفق في وضع قدرته على دمجها معاً أمام اختبار التجربة؟ أم هل يتعين علينا القول إن الحالة التي تكشفت فيها تجربته تدريجياً كانت الأنسب لإماطة اللثام عن تعددية معاني الزمن العصية على الاختزال؟ وإن الاضطراب الذي ألقاه فيه

التاريخ واسع النطاق كان الثمن الذي لابد من دفعه لكشف مفارقة الزمن ذاتها؟

لا تساعد الخاتمة على التخفيف من حيرة القارئ. يخلط الراوي في آخر مناورة تهكمية الصورة الظلية لهانس كاستورب بظلال القتل الواسع الأخرى: «وبهذا يختفي عن أنظارنا؛ في الجلبة، في المطر، في الغسق». (ص . 715). الواقع إن مصيره كجندي ينتمي إلى قصة أخرى، إلى تاريخ العالم. لكن الراوي يوحي أن ثمة بين القصة المحكية ـ «لم تكن قصيرة ولا طويلة، كانت مغلقة» ـ، وتاريخ العالم الغربي كما تتلاحق وقائعه على أرض المعركة، رابطة مماثلة تثير بدورها سؤالاً: هل يمكن أن تتمخض هذه الوليمة الكونية للموت... عن محبة ذات يوم؟» (ص . 716). ينتهي الكتاب بهذا السؤال. لكن المهم أنه مسبوق بتأكيد اقل غموضاً يتعلق بالقصة التي رويت للتو. ونبرة الثقة بالنفس التي تسم هذا السؤال الآخر هي التي تضفي نغمة أمل على السؤال الأخير. يتخذ حكم الراوي بشأن قصته الشكل البلاغي لخطاب يتوجه إلى «مغامرات [البطل] الخاصة بالجسد وفي الروح، [والتي] بينما هي تعزز البساطة [die deine Einfachheit steigerten] أباحت لك أن تعرف في الروح ما كان سيتعذر عليك أن تفعله بالجسد. كانت ثمة لحظات، أتاك فيها من الموت ومن ثورة الجسد، بينما أنت تجري جرداً لأحوالك، حلم بالمحبة». (المصدر السابق). لقد سمح «التعزيز» Steigerung المشار إليه هنا للبطل، دون شك، أن «يبقى بالروح» فقط (im Geist überleben)، ولم يمنحه إلا فرصة ضئيلة لأن «يبقى بالجسد» (im Fleische). انه يفتقد إلى اختبار بوساطة الفعل، وهو المعيار النهائي لرواية النمو الداخلي. وهذا هو وجه التهكم هنا، بل وحتى المحاكاة الساخرة. لكن فشل رواية النمو الداخلي ليس إلا الوجه الآخر لنجاح رواية الزمن. لا يعدو تعليم هانس كاستورب حضور لحظات حرجة (Augenblicke) قليلة لن يبقى منها إذا أُخذت مجتمعة مما يدل على الاتساق ما يزيد على «حلم محبة». على الأقل توفرت للبطل فرصة «إجراء جرد» للأحلام التي توّلد عنها حلم المحبة هذا. (في هذا

المجال تبدو الترجمة الفرنسية للكلمتين المحوريتين ahnungsvoll و regierungsweise اضعف من أن تحمل ثقل الرسالة الايجابية الوحيدة التي ينقلها الراوي المتهكم إلى القارئ، وهو يزج به في أعلى درجات الحيرة)[55]. ولكن ألا يترتب على ذلك أن تهكم الراوي وحيرة القارئ هما في آن معاً صورة ونموذج لمثيليهما لدى البطل في لحظة انفجار مغامرته الروحية المفاجئ؟

إذا ما سألنا الآن ما الموارد التي تستطيع بها «الجبل السحري» أن ترفد إعادة تصور الزمن، فمن الجلي تماماً أن ما نتوقعه من الرواية ليس حلاً تخمينياً لمعضلات الزمن، بل هو على نحو ما، تعزيزها steigerung، «الارتقاء بها إلى مستوى أعلى». لقد وضع نفسه عامداً في حالة متطرفة كان طمس الزمن الخاضع للقياس قد تكرّس فيها عند ظهور بطله. يشكل التعلم الذي فرضت عليه هذه التجربة مكابدته بدوره تجربة في الفكر لا تنحصر في تأمل سلبي لهذه الحالة من انعدام الوزن الزمني، بل تذهب به إلى تأمل يستكشف مفارقات الحالة المتطرفة التي رفع عنها اللثام بهذا. إن اللقاء الذي تحقق عبر التقنية السردية بين الرواية عن الزمن، والرواية عن المرض، والرواية عن الثقافة هو الوسيلة التي تنتجها مخيلة الشاعر لتحقق اكبر قدر ممكن من الوضوح الذي يتطلبه مثل هذا الاستكشاف.

دعونا نذهب أبعد. إن التضاد الشامل بين الزمن العادي لأولئك الموجودين في الأسفل وفقدان الاهتمام بمقاييس الزمن الذي يميز أولئك الموجودين في الأعلى لا يمثل إلا درجة الصفر في تجربة الفكر التي باشرها هانس كاستورب. لذلك لا يمكن للصراع الرئيس بين المدة الداخلية وخارجية زمن الساعة الذي لا سبيل إلى إلغائه أن يكون هو الرهان المطلوب في نهاية المطاف في هذه التجربة، كما يصح القول بالمعنى الضيق عن «السيدة دالاوي». وبينما تضعف العلاقات بين أولئك الموجودين في الأسفل وأولئك الموجودين في الأعلى، يتكشف تدريجياً فضاء جديد للاستقصاء، تكون

التناقضات الظاهرة فيه تحديدًا تلك التي تبتلى بها التجربة الداخلية للزمن عندما تتحرر من علاقتها بالزمن التعاقبي.

أخصب الاستكشافات في هذا الصدد تتعلق بالعلاقة بين الزمن والأبدية. وهنا تتنوع العلاقات التي تقترحها الرواية تنوعاً هائلاً. هنالك اختلافات كبيرة بين «الحساء الأبدي» في الفصل الخامس و"Le rêve bien connu, rêve de tout temps, long ,eternel"(*) في «ليلة فلبرغس» التي يختتم بها الفصل الخامس، وبين التجربة الوجدانية التي يصل حدث «الثلج» معها ذروته. تكشف الأبدية عن تناقضاتها الخاصة التي تعزز من أثرها المقلق الحالة السائدة في بيرغهوف. فالهيام بالمرض والفساد يكشف أبدية الموت الذي تتمثل بصْمَته على الزمن في التكرار الأبدي لما هو معتاد. ينشر تأمل السماء المرصعة بالنجوم بدوره نعمة الطمأنينة على تجربة تَفْسَدُ فيها الأبدية بفعل «اللانهائية السيئة» لاتصال الحركة. ليس من السهل التوفيق بين الجانب الكوني من الأبدية، الذي يفضل تسميته بالخلود، والجانب الحلمي في التجربتين الرئيستين «ليلة فلبرغس» و«الثلج»، حيث تندفع الأبدية مبتعدة عن جانب الموت لتتجه نحو الحياة، دون أن تنجح برغم هذا في التوحيد بين الأبدية والمحبة والحياة بالطريقة التي اعتمدها أوغسطين. من جهة أخرى، فان التجرد المتهكم، الذي ربما كان «أسمى» حالة بلغها البطل، يؤشر انتصاراً مقلقلا على أبدية الموت يشارف الطمأنينة الرواقية. لكن حالة الافتتان المتمكنة التي يمثل هذا التجرد المتهكم رداً عليها لا تفسح له في المجال لكي يوضع على محك الفعل. لم يقدر على إبطال السحر إلا الانفجار الكبير للتاريخ Der Donnerschlag.

على الأقل اتاح التجرد المتهكم، الذي بفضله ينضم هانس كاستورب إلى راويه مرة أخرى، عرض نطاق واسع من الإمكانات الوجودية، حتى وان

(*) الحلم المعروف جداً، حلم الناس في كل الأزمنة، حلم مديد أبدي.

لم ينجح في الخروج بتركيبة منها. بهذا المعنى تكون الغلبة للتنافر على التوافق في نهاية المطاف. لكن وعي التنافر قد «سما» درجة أعلى.

## عبور الزمن: البحث عن الزمن الضائع

هل يحق لنا البحث عن «حكاية حول الزمن» في «البحث عن الزمن الضائع»؟[56]

لقد تعرض هذا المسعى للتشكيك من منطلقات مختلفة. ولن أتوقف طويلاً في الخلط، الذي وضع النقد المعاصر حداً له، بين ما يمكن أن يُعّد سيرة ذاتية متخفية لمارسيل بروست، المؤلف، والسيرة الذاتية القصصية للشخصية التي تقول «أنا». نحن نعلم الآن أننا إذا كنا نعتبر تجربة الزمن هي بيت القصيد في الرواية، فان ذلك لا يرجع إلى ما تستعيره الرواية من تجربة مؤلفها الواقعي، وإنما إلى قدرة القصص الأدبي على خلق بطل ـ راوٍ يتقصى غاية تخصه هو، وفي تقصيه هذا يشكل بُعد الزمن على وجه التحديد الرهان. لكن السؤال الذي ينتظر الحسم هو بأي معنى يكون الأمر هكذا؟ وبغض النظر عن الجناس بين «مارسيل» الراوي ـ البطل للرواية، ومارسيل بروست، مؤلفها، فان الرواية لا تدين بمكانتها القصصية للأحداث التي وقعت في حياة بروست، والتي قد تكون نُقلت إلى الرواية وتركت ندوبها عليها، وإنما للتأليف السردي وحده، الذي يُسقط عالماً يحاول فيه البطل ـ الراوي الإمساك مجدداً بمعنى حياة مبكرة، هي نفسها قصصية كلياً. يترتب على ذلك أن يُفهم الزمن المفقود والزمن المستعاد كليهما بوصفهما ملامح تجربة قصصية تتكشف تدريجياً داخل عالم قصصي.

لذلك فان الفرضية الأولى التي تنطلق منها قراءتي اعتبار البطل الراوي، دون أخذ ورد، كياناً قصصياً يدعم الحكاية حول الزمن التي تكوّن «البحث عن الزمن الضائع».

هنالك طريقة أقوى في تحدي القيمة النموذجية للرواية بوصفها حكاية

حول الزمن تتمثل في القول، مع جيل دولوز في «بروست والعلامات»، إن الرهان أساسا في «البحث. . .» هو الحقيقة لا الزمن[57]. وينبع هذا التحدي من المحاجة المتينة القائلة إن «عمل بروست لا يستند على كشف الذاكرة، وإنما على تعلم العلامات» (ص. 4)؛ علامات العالم الاجتماعي، علامات الحب، العلامات الحسية، علامات الفن. فإذا كانت، برغم ذلك «تسمى بحثاً عن الزمن الضائع، فان ذلك يصح بقدر ما يكون للحقيقة علاقة جوهرية بالزمن» (ص. 15). وردّي على هذا أن هذا التوسط عبر تعلم العلامات والبحث عن الحقيقة لا يصيب بالضرر وصف «البحث. . .» أنها حكاية حول الزمن. لا تفند محاجة دولوز إلا تلك التأويلات التي تفهم «البحث. . .» حصراً عن طريق تجارب الذاكرة اللا إرادية، وهي لهذا السبب تهمل التدريب الطويل على الخيبة الذي يمنح «البحث. . .» سعة أفق تفتقدها تجارب الذاكرة اللاإرادية القصيرة والعرضية . إذا كان التدريب على العلامات يقتضي المعبر الطويل والدائري الذي تعتمده «البحث. . .» بديلا عن معبر الذاكرة اللاإرادية السريع، فإن هذا التأويل لا يستنفد بدوره معنى «البحث. . .». يشكل اكتشاف البعد خارج ـ الزمني للعمل الفني تجربة غريبة بالنسبة للتدريب على العلامات ـ الذي يستغرق بالفعل زمنا ـ ولكنها تطرح مشكلة العلاقة بين هذين المستويين من التجربة وتلك التجربة الفريدة من نوعها التي يؤجلها الراوي ولا يكشف عنها أخيرا إلا بعد زهاء ثلاثة آلاف صفحة.

تعود الخاصية الفريدة لـ «البحث. . .» إلى حقيقة أن تعلم العلامات، كما هو انبثاق الذكريات اللاإرادية، يمثل شكلا من التنقل المطوّل الذي تقطعه، ولا أقول تبلغ به الذروة، الإضاءة المفاجئة التي تحوّل بنظرة إلى الوراء السرد برمته إلى التاريخ اللامرئي لمهنة معينة. ويصبح الزمن مرة أخرى بيت القصيد حين يتعلق الأمر بجعل التعلم الطويل يستجيب على نحو مبالغ فيه لفجاءة لحظة الإلهام المروية في الختام، والتي تجعل بنظرة إلى الوراء التقصي برمته زمنا ضائعا[58].

من هنا تأتي الفرضية الثانية التي تعتمدها قراءتي. من اجل تفادي منح

امتياز حصري إما للتدريب على العلامات، الذي يمكن أن يحرم الكشف الختامي من دوره كمفتاح هرمنطيقي للعمل بأكمله، وإما للكشف الختامي، الذي يمكن أن يُجرّد آلاف الصفحات التي تسبق الكشف من آية دلالة ويستأصل مشكلة العلاقة بين التقصي والاكتشاف نفسها، من اجل ذلك يكون لزاماً علينا تقديم دائرة «البحث. . .» على شكل قطع ناقص يمثل احد مركزيه البحث، ويمثل الآخر لحظة الإلهام. يترتب على ذلك أن الحكاية حول الزمن هي الحكاية التي تخلق العلاقة بين هذين المركزين في الراوية. وتكمن أصالة «البحث. . .» في أنها اخفت المشكلة وحلها كليهما حتى بلغ البطل نهاية مساره، وتركت بذلك لقراءة ثانية معقولية العمل إجمالا.

هنالك طريقة ثالثة أقوى من سابقتيها الساعيتين إلى تفنيد الادعاء أن «البحث. . .» حكاية حول الزمن تتمثل في الهجوم، كما فعلت آن هنري في كتابها Proust romancier: le tombeau egyptien، على أولوية السرد نفسه في «البحث. . .»، واعتبار شكل الرواية إسقاطا، على مستوى الحكاية، لمعرفة فلسفية صيغت في مكان آخر، مما يجعلها خارجية بالنسبة للسرد[59].

وحسب مؤلفة هذه الدراسة البارعة فان «الجزء الأساس العقائدي، الذي يُفتَرَض انه يدعم الحكاية في كل نقطة فيها» (ص . 6) لابد من البحث عنه حصراً في الرومانتيكية الألمانية، وخصوصاً في فلسفة الفن التي اقترحها شلنغ أولا في «نظام المثالية الترنسندنتالية»[60]، ثم طوّرها شوبنهور في «العالم إرادة وتمثيلا»[61]، وأخيرا أعيدت صياغتها بلغة سيكولوجية في فرنسا على يد معلمي بروست في الفلسفة: سيايSéailles، ودارلو Darlu، وعلى الأخص تارد. لذلك فان نظرة إلى العمل في مستواه السردي تكشف أنه يستند إلى «أساس نظري وثقافي» (هنري، ص. 19) سابق عليه. المهم بالنسبة لنا هنا أن هذه الفلسفة التي تحكم العملية السردية من الخارج لا تضع الزمن غاية لها بل ما اسماه شلنغ «الهوية»، أي إلغاء الانشطار بين الروح والعالم المادي، وتصالحهما في الفن، وضرورة تأسيس الدليل

الميتافيزيقي على هذا من اجل منحه شكلاً دائماً وعينياً في العمل الفني. ينتج عن هذا أن «البحث. . .» ليست فقط منبتة الصلة بالسيرة الذاتية القصصية ـ الكل يتفقون على هذا اليوم ـ ولكنها رواية مختلقة، «رواية **عبقرية**» (ص ص 23 وما بعدها، التأكيد منها). ليس هذا فقط، هنالك بين الفروض النظرية التي تحكم العمل التحويل النفسي الذي تمر به الجدلية لكي تصبح رواية؛ وهو تحويل ينتمي إلى الأساس الابستمولوجي السابق على إنشاء الرواية أيضاً. والأكثر من ذلك، أن نقل الجدلية هذا إلى المستوى السيكولوجي، كما ترى آن هنري، لا يشير إلى فتح جديد بقدر ما يشير إلى تدهور الميراث الرومانتيكي. لذا فان العبور من شلنغ إلى تارد عن طريق شوبنهور يوضح أن الوحدة المفقودة، حسب الرومانتيكية، كان بالامكان أن تصبح زمناً مفقوداً، وان الإصلاح المزدوج للعالم والذات كان بالامكان أن يُحَوّل إلى رد اعتبار لماضي الفرد؛ باختصار، إذا كان مقدّراً للذاكرة عموماً أن تصبح الوسيط المميز في ولادة العبقرية، فيجب أن لا تُخفى حقيقة أن هذه الترجمة للنزاع إلى نطاق وعي واحد تعبّر عن انهيار فلسفة الفن العظيمة التي وصلتنا من الرومانتيكية الألمانية وفي الوقت ذاته تواصلها .

يبدو إذاً أن ثمة تحديا مزدوجا لمحاولتي اعتماد بروست في توضيح فكرة التجربة القصصية للزمن. فلا يقتصر الأمر على أن المركز النظري، الذي تمثل الرواية مثالاً يوضح معناه، يجعل مسألة الزمن تابعة لمسألة أعلى شأناً منها هي فقدان الهوية واستعادتها، لكن العبور من هوية مفقودة إلى زمن مفقود يمثل ندوبا دالة على اعتقاد محطم. إن آن هنري، من خلال ربطها تصاعد السيكولوجي، والذات، والذاكرة إلى انحلال الميتافيزيقا العظيمة، إنما تهوّن من شأن كل ما يتعلق بالرواية بوصفها كذلك. حقيقة أن البطل برجوازي يعيش حياة فراغ، مجرجراً مملله من حب تعيس إلى آخر، ومن صالون سخيف إلى آخر، وتعبر عن فقر يناسب «ترجمة النزاع ضمن وعي ما» (ص 46). «إن حياة مسطحة، برجوازية، لا تهزها أي نكبات ... توفر التفاهة

المثالية لنمط تجريبي من السرد». (ص . 56)[62]. ينتج عن هذا الشك الذي يستنزف من الداخل ميزة جنس السرد بصفته كذلك قراءة قوية على نحو ملفت لـ«البحث. . .». ما أن يتحول الرهان الرئيس من الوحدة المفقودة إلى الزمن المفقود حتى يفقد كل الامتياز الذي يعزى لرواية العبقرية بريقه.

لنقبل مؤقتاً الأطروحة القائلة إن «البحث. . .» توّلدت عن «نقل النظام إلى الرواية». بهذا سيصبح الخلق السردي، كما أرى، أكثر غموضاً وحل أسئلته أكثر صعوبة. نحن نعود هنا، على نحو متناقض، إلى تفسير من خلال الأصول. بعد أن نفضنا أيدينا من تلك النظرية الساذجة عن عناصر مأخوذة من حياة بروست، ها نحن ذا نصل إلى نظرية أكثر صقلاً عن عناصر مأخوذة من فكر بروست. إن توّلد «البحث. . .» كرواية يقتضي منا النظر في التأليف السردي نفسه بحثاً عن مبدأ الاكتساب السردي لـ«التخمينات المتلاقحة» القادمة من سياي وتارد، وكذلك من شلنغ وشوبنهور. وهكذا لا يعود السؤال كيف أمكن أن تتدهور فلسفة الوحدة المفقودة إلى تقص للزمن الضائع، وإنما كيف يحقق البحث عن الزمن الضائع عبر وسائل سردية حصرا، وبوصفه الموّلد التأسيسي للعمل، استعادة الإشكالية الرومانتيكية الخاصة بالوحدة الضائعة[63].

ما هي هذه الوسائل؟ الطريقة الوحيدة لدمج «التخمينات المتلاقحة» الخاصة بالمؤلف في صلب العمل السردي هو أن ننسب إلى البطل الراوي ليس تجربة قصصية فقط، ولكن «أفكارا» تشكل اللحظة الانعكاسية الأمضى لهذه التجربة[64]. ألم ندرك، منذ «فن الشعر» لأرسطو أن الفكرة هي المكون الرئيس للحبكة الشعرية؟ فضلاً عن ذلك، فان النظرية السردية تقدم لنا عوناً لا يضاهى هنا، وهذا هو ما سيشكل فرضية قراءتي الثالثة، تحديداً، مورد تمييز عدة أصوات سردية في قصة الراوي.

تسمعنا رواية «البحث. . .» صوتين سرديين على الأقل، هما صوت البطل وصوت الراوي .

يروي البطل مغامراته الدنيوية، الغرامية، الحسية، الجمالية أثناء وقوعها. هنا يتخذ التلفيظ شكل مسيرة تتجه نحو المستقبل، حتى عندما يكون البطل في حالة استغراق في الذكريات؛ وهو ما ينشأ عنه «المستقبل في الماضي» الذي يقذف «البحث. . .» إلى لحظة تنويرها. كما أن البطل مرة أخرى هو من يتلقى الكشف عن معنى حياته الماضية بوصفه تاريخاً لا مرئيا لمهنة معينة. في هذا الإطار، يكون على جانب عظيم من الأهمية التمييز بين صوت البطل وصوت الراوي، ليس من اجل إعادة وضع ذكريات البطل نفسها في تيار بحث يمضي قدماً فحسب، ولكن من اجل الحفاظ على الطبيعة الشبيهة بالحدث للحظة الإلهام.

مع ذلك، علينا سماع صوت الراوي أيضا، الذي يسبق تقدم البطل لأنه يقوم بمسحه من أعلى. الراوي هو من يقول، أكثر من مئة مرة؛ «كما سنرى فيما بعد». لكن الأهم أن الراوي يعطي التجربة التي يرويها البطل المعنى، الزمن المستعاد، الزمن المفقود. قبل الكشف الأخير، يكون صوته شديد الانخفاض بحيث يكاد لا يُميّز عن صوت البطل (وهو ما يخولنا الكلام عن البطل ـ الراوي)[65]. لكن هذه الحالة لا تنطبق على سياق وقوع لحظة الإلهام وما يعقب سردها. يهيمن صوت الراوي إلى درجة انه ينتهي بالتغطية على صوت البطل. بعدها يطلق العنان لجناس بين المؤلف والراوي، يصل حد المجازفة بجعل الراوي يتكلم نيابة عن المؤلف في أطروحته الكبيرة عن الفن. ولكن حتى حينذاك، فان المسألة التي تشغل قراءتنا هي العرض الذي يقدمه الراوي لمفاهيم المؤلف بوصفها مفاهيمه.عند ذاك تُدمج مفاهيمه في أفكار الراوي. وترافق أفكار الراوي هذه، بدورها، تجربة البطل المعيشة وتضيئها. وهي تسهم بهذه الطريقة في الطبيعة الشبيهة بحدث لميلاد مهنة الكتابة كما يعيشها البطل.

من اجل اختبار هذه الفرضيات القرائية دعونا نطرح سلسلة من ثلاثة أسئلة: (1) ما هي العلامات الدالة على الزمن المفقود والزمن المستعاد

بالنسبة لقارئ لا يعرف شيئاً عن خاتمة «البحث. . .» التي نعرف أنها كُتبت خلال الفترة نفسها التي كتبت فيها «طريق سوان» في «الزمن المستعاد»؟ (2) بأية وسيلة سردية دقيقة تدمج التأملات حول الفن في «الزمن المستعاد» مع التاريخ اللا مرئي لمهنة؟ (3) ما العلاقة التي يؤسسها مشروع العمل الفني، النابع من اكتشاف مهنة الكتابة، بين الزمن المستعاد والزمن المفقود؟

يضعنا السؤالان الأولان تباعاً في بؤرتي «البحث. . .»، ويسمح لنا الثالث بأن نجسّر الفجوة بينهما. وعلى أساس السؤال الثالث سيتقرر التأويل الذي أقدّمه لـ«البحث عن الزمن الضائع».

## الزمن المفقود

لا يملك قارئ «طريق سوان» بَعْد ـ مع افتقاده الإضاءة الاستعادية التي تسقطها خاتمة الرواية على بدايتها ـ وسيلة تمكّنه من مقارنة غرفة النوم في كومبري، حيث يكابد وعي بين الصحو والمنام تجربة فقدان هويته، وزمنه، ومكانه، مع المكتبة في منزل آل غيرمانت، حيث يتلقى وعي شديد اليقظة تنويراً حاسماً. من جهة أخرى، لا مفر من أن يلاحظ هذا القارئ ملامح فريدة بعينها في هذا القسم الافتتاحي. يستحضر صوت الراوي القادم من لا مكان، منذ الجملة الأولى زمناً مبكراً لا تأريخ له ولا مكان، زمناً يفتقد إلى ما يحدد المسافة الفاصلة عن حاضر التلفيظ، زمناً اسبق مضاعفاً على نحو لانهائي. (توجد تعليقات كثيرة تخص ربط الماضي المركب مع ظرف الزمان «لزمن طويل» longtemps: «تعودت لزمن طويل على أن آوي إلى الفراش مبكراً أحياناً. . .» [Longtemps, je me suis couché de bonne heure]، I، [ص 3 ]). هكذا تشير البداية بالنسبة للراوي إلى زمن أسبق لا حدود له (البداية التعاقبية الوحيدة التي يمكن تصورها، أي مولد البطل، لا يمكن أن تظهر في ثنائية الصوتين هذه). في هذا الزمن الأسبق، في الأفق بين الصحو والمنام، حيث

تُنشر ذكريات الطفولة، يبتعد السرد خطوتين عن الحاضر المطلق للسرد[66].

تعبر هذه الذكريات عن نفسها بالإحالة إلى دورة أحداث فريدة، هي تجربة حلوى المادلين، تتميز هي نفسها بوجود ما قبل وما بعد. أما قبلها فلا وجود إلا لأرخبيلات من الذكريات المشتتة؛ لا تنبثق منها إلا ذكرى قُبلة تتمنى ليلة سعيدة، تُطرح هي نفسها على مهاد طقس يومي[67]: قبلة الأم التي تُمنع عنه عند وصول المسيو سوان؛ القبلة المنتظرة بجزع، قبلة تُستجدى مع قرب انتهاء المساء؛ قبلة يتم الفوز بها أخيرا ولكن تُنزع عنها مباشرة السعادة المتوقعة منها[68]. لأول مرة نسمع صوت الراوي واضحاً. إذ يلاحظ الراوي وهو يستحضر ذكرى والده «مرّت سنوات عديدة منذ تلك الليلة. حائط السُلّم الذي كنت أرقب عليه ضوء قنديله يتصاعد دُمّر منذ زمن بعيد... كما مر زمن طويل منذ كان أبي قادرا على أن يقول لأمي: «اذهبي مع الصغير». لن تعود مثل هذه اللحظات لي أبدا» (I. ص ص. 39 ـ 40). هكذا يتكلم الراوي عن الزمن المفقود بمعنى الزمن المنقضي، المُلغى. لكنه يتكلم أيضا عن زمن مستعاد. «لكني صرت مؤخراً أزداد قدرة على الإمساك، إذا ما أصغيت بانتباه، بصوت حشرجات البكاء التي تمكنت من السيطرة عليها في حضرة أبي، والتي لم تنفجر إلا عندما ما وجدت نفسي وحيداً مع والدتي. والواقع أن صداها لم يتوقف قط؛ والآن، ، لأن الحياة حولي صارت أهدأ فحسب، أنا اسمعها من جديد، مثل تلك الأجراس من الدير التي تغرقها ضوضاء الشارع خلال النهار حتى يفترض المرء أنها أوقفتها، حتى تعلو دقاتها مرة أخرى عبر هواء المساء الصامت» (I، ص. 40) هل يمكن لنا، دون استعادة الأفكار نفسها في نهاية «الزمن المستعاد» تمييز الجدلية بين الزمن المفقود والزمن المستعاد في صوت الراوي الذي لا يكاد يسمع؟

بعدها يأتي حدث الاستهلال ـ المروي بصيغة الماضي المطلق ـ «تجربة المادلين» (I، ص . 48). تتحقق النقلة وما يترتب عليها بوساطة ملاحظة من الراوي تخص نقاط ضعف الذاكرة الإرادية، وان مهمة إعادة اكتشاف المفقود

مرهونة بالحظ. بالنسبة لمن لا يعرف شيئاً عن المشهد الختامي في مكتبة آل غيرمانت، الذي تقرن فيه استعادة الزمن المفقود بخلق عمل أدبي دون لبس، يمكن لتجربة حلوى المادلين أن تضل القراء وتضعهم على الطريق الخطأ، إذا لم يطرحوا جانباً، داخل نطاق توقعاتهم الخاصة، كل التحفظات التي تلازم استرجاع هذه اللحظة السعيدة. «غمرت حواسي متعة رفيعة، شيء معزول، فريد ليس ثمة ما يوحي بأصله». (المصدر السابق). وهذا يثير السؤال، «من أين يمكن أن يكون هذا الفرح المقتدر قد جاءني؟ فكرت انه قد يكون مرتبطاً بطعم الشاي والكيك، لكنه تجاوز هذه المذاقات إلى ما لانهاية، لا يمكن في الواقع أن يشترك معها في طبيعة واحدة. من أين جاء؟ ما معناه؟ كيف أتمكن من الإمساك به وفهمه؟» (المصدر السابق). لكن السؤال، وهو يطرح بهذه الطريقة، يحمل داخله فخ إجابة شديدة الاقتضاب، يمكن أن تكون ببساطة الذاكرة اللاإرادية[69]. إذا صح أن الإجابة التي تقدمها هذه «الحالة المجهولة» يوضحها على أكمل وجه الاندفاع المفاجئ لذكرى المادلين الصغير الأول الذي قدمته العمة ليوني قبل زمن طويل، إذاً فان «البحث...» تكون قد بلغت غايتها في لحظة شروعها. ولن تعدو فيما تبقى سوى تقص لحالات إعادة تحريك مشابهة، اقل ما نستطيع قوله عنها إنها لا تحتاج إلى مجهود الفن. هنالك مفتاح دال على أن الأمر ليس كذلك، يتجه إلى قارئ مرهف السمع. إنه جملة معترضة تقول «(مع أني لم أكن حينذاك اعلم، وعليّ أن أؤجل طويلاً اكتشاف السبب الذي جعل هذه الذكرى مصدر فرح غامر بالنسبة لي)». (I، ص. 51) لن تكتسب هذه الملاحظات التي يضعها الراوي بين قوسين معناها وقوتها إلا عبر قراءة ثانية أغناها «الزمن المستعاد»[70]. ومع ذلك فان بمقدور القارئ إدراكها في القراءة الأولى، حتى وان كانت مقاومتها ضعيفة للتأويل المتسرع الذي يرى أن التجربة القصصية للزمن لدى بروست تتألف من المساواة بين الزمن المستعاد والذاكرة اللاإرادية، التي ينظر إليها على أنها تركب عفوياً انطباعين متمايزين

ولكنهما متشابهان أحدهما على الأخر بفضل الحظ فقط[71].

إذا كانت نشوة المادلين لا تزيد عن كونها علامة تحذيرية أولية دالة على الكشف الأخير، فأنها على الأقل تتضمن بالفعل بعضاً من خواصه، وهي تشرع الأبواب أمام الذاكرة وتفسح في المجال أمام الصورة الوصفية الأولى في «الزمن المستعاد»: حكاية كومبري (I، ص ص . 52 ـ 204). بالنسبة للقراءة غير الملمّة بـ«الزمن المستعاد» تبدو الانتقالة إلى حكاية كومبري وكأنها اسهامة في أكثر تقاليد السرد سذاجة، وان خلت من التكلف والتزويق البلاغي. بالنسبة لقراءة ثانية أكثر علماً، تفتح نشوة المادلين زمن الطفولة المستعاد، تماماً كما سيفتح التأمل في المكتبة ذلك الزمن الذي توضع فيه المهنة، وقد تم إدراكها أخيرا، موضع الاختبار. بهذا يتكشف أن التناظر بين البداية والنهاية هو المبدأ الموجه للتأليف برمته. إذا كانت كومبري تنبثق من كوب شاي (I، ص. 51)، تماماً كما يطلع سرد المادلين من الحالة مابين الصحو والمنام التي تقع في غرفة النوم، فإنها تفعل ذلك بالطريقة نفسها التي سيتحكم بها التأمل في المكتبة بسلسلة التجارب اللاحقة. لا تمنع هذه السلسلة من الإضافات إلى الإطار العام التي تتحكم في التأليف السردي الوعي من إحراز تقدم. على وعي الصفحات الأولى المضطرب ـ «كنت اكثر حرماناً من إنسان الكهوف». ( I، ص. 5) ـ تأتي الإجابة من وعي يقظ عندما يطلع النهار، (I، ص. 204).

لا أود مغادرة القسم المخصص لـ«كومبري» دون أن أحاول تحديد ما يجعل ذكريات الطفولة تأخذنا بعيداً عن النظر في الذاكرة اللاإرادية وتوجه تأولينا بالفعل نحو تدريب على العلامات، دون أن تجعل، برغم كل ذلك، هذا التدريب على جوانب لا صلة بينها منطبقا ببساطة على تاريخ مهنة معينة.

إن لكومبري أولا وقبل كل شيء كنيستها، «التي تلخص المدينة» (I، ص. 52) فهي، من جهة، تفرض على كل شيء يحيط بها، بفضل استقرارها الدائم[72]، بعد الزمن الذي لم يتلاش، وإنما تم اجتيازه. وهي من جهة أخرى

تفضي، عبر زجاجها الملون والأشكال المرسومة على حيطانها وعبر شواهد قبورها، على الكائنات الحية التي يلتقي بها البطل الخاصية العامة لصُوَر مطلوب حل شفرتها. فضلاً عن هذا، فان حقيقة أن البطل الشاب مشغول بالكتب دائماً تميل إلى جعل الصورة معْبرا متميزاً إلى الواقع (I، ص. 91).

تعني كومبري أيضا اللقاء مع الكاتب بيرغوت (وهو الأول في ثلاثة فنانين يقدمهم السرد على وفق حركة صاعدة مخطط لها بعناية، قبل إلستر الرسام، وفينتوي الموسيقي بوقت طويل). يسهم اللقاء في تحويل الأشياء المحيطة إلى كائنات قيد القراءة.

برغم ذلك يستمر زمن الطفولة على وجه الخصوص متشكلاً من جزر متناثرة، جزر يصعب بينها التواصل تماماً كما بين «الطريقين». طريق مسيغليس Méséglise، الذي يتضح انه طريق سوان وجيلبرت، وطريق آل غيرمانت، طريق الأسماء الخرافية لأرستقراطية لا سبيل إلى الوصول إليها، خصوصاً طريق مدام دي غيرمانت، الموضوع الأول لحب متعذر. لم يجانب جورج بوليه الصواب عندما رسم موازاة حادة هنا بين تعذر التواصل بين الجزر الزمنية ومثيله بين المواقع، والأماكن، والكائنات(73). هنالك مسافات يصعب قياسها تفصل بين اللحظات المستحضرة، وبالقدر نفسه بين ألاماكن المجتازة.

تذكرنا كوبري أيضاً، في تباين مع اللحظات السعيدة، ببعض الأحداث التي تؤذن بالخيبة، ويبقى معناها مؤجلاً حتى بحث لاحق(74). من هنا مشهد مونتجوفان Montjouvain، بين الانسة دي فينتوي وصديقتها، حيث يتعرف البطل، الذي يكشف عن ميله إلى التلصص، على عالم عمّورة. لا يخلو من أهمية بالنسبة للفهم اللاحق لفكرة الزمن المفقود أن هذا المشهد يحتوي على ملامح بغيضة: الآنسة دي فينتوي تبصق على الصورة الشخصية لوالدها، الموجودة على طاولة صغيرة أمام الأريكة. وبهذا تتأسس رابطة سرية بين هذا التدنيس والزمن المفقود، لكن عمقها الغائر لا يسمح بإدراكها. يتجه انتباه

القارئ بدلاً من ذلك إلى قراءة المتلصص للعلامات وتأويله تلميحات الرغبة. بكلمات أدق، يتجه فن حل الشفرات نتيجة لهذا الحدث الغريب إلى ما يسميه دولوز الدائرة الثانية من العلامات، دائرة الحب[75]. تنشط استعادة «طريق آل غيرمانت» أيضا كمنطلق لتأمل في العلامات وتأويلها. يمثل آل غيرمانت، بادئ ذي بدء، أسماء خرافية متصلة بالرسوم الحائطية وتشكيلات الزجاج الملون. يربط الراوي، بلمسة لا تكاد تحس، هذه الحلمية الخاصة بالأسماء مع العلامات المؤذنة بالمهنة التي يقال أن «البحث. . .» ترويها. لكن هذه الأفكار الحلمية، كما هو حال قراءته لبيرغوت، تخلق نوعاً من الحاجز، كما لو أن الابتكارات المصطنعة للأحلام كشفت خواء موهبته هو[76].

إذا كانت الانطباعات المتجمعة خلال الجولات تضع عائقاً أمام مهنة الفنان أيضا، فان ذلك يصح لأن الخارجية المادية تبدو مهيمنة عليها، وتبقي على «وهم نوع من الخصوبة» (I)، (ص. 195) وهو ما يعفي المرء من جهد البحث عما «يقبع خفياً تحتها» (المصدر السابق). يستمد الحدث الخاص بأبراج كنائس مارتنفيل، الذي يستجيب لتجربة المادلين، معناه تحديدا من هذا التباين مع غنى فيض الانطباعات الاعتيادية، وهو الحال ذاته مع الأحلام المتكررة. إن الوعد بشيء خفي، شيء يُتوّج البحث عنه بالعثور عليه، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بـ «المتعة الخاصة» (I، ص. 195) التي تميز الانطباع. إن هذه الجولات نفسها تقود البحث. «لم اعرف سبب المتعة التي غمرتني حين رأيتها في الأفق، ومهمة السعي إلى اكتشاف ذلك السبب بدت لي أمرا مزعجاً، لقد رغبت أن اختزن في عقلي هذه السطوح المتنقلة المضاءة بالشمس لكي أستريح من التفكير بها» (I، ص»197). لكن هذه هي المرة الأولى التي ينطلق فيها البحث عن المعنى بوساطة الكلمات أولاً، ومن ثم عن طريق الكتابة[77].

بصرف النظر عن الإشارات المتعلقة بتاريخ مهنة، التي ما تزال متباعدة

وسلبية تماماً، وبصرف النظر خصوصاً عن العلاقة الخفية بين هذه المهنة والحدثين المتصلين بكومبري، فان ما يبدو مهيمناً على تجربة الزمن التي مازالت في بواكيرها في القسم الذي يدور حول كومبري هو استحالة التنسيق بين حزم الأحداث غير المؤرخة[78]، والتي تقارن مع «الطبقة الأعمق من تربتي العقلية» (I، ص. 201). كتلة غير متمايزة من الذكريات لا يستطيع أن يجلي معالمها إلا شيء يشبه «صدوعا واقعية، شروخ حقيقية» (ص. 201). بإيجاز يمكن القول إن زمن كومبري المفقود هو الفردوس المفقود الذي يتعذر فيه تبيّن «الإيمان الذي يخلق» (I، ص.201) من وهم الواقعية المكشوفة والصامتة للاشياء الخارجية.

لاشك إن المؤلف قد قرر لكي يؤكد الطبيعة القصصية السيرية الذاتية لـ«البحث. . .» إجمالا أن يُدخِل «سوان عاشقاً» ـ أي سرد بصيغة الغائب ـ بين «كومبري» و«اسماء المكان»، كلاهما سرد بصيغة المتكلم. في الوقت ذاته، فان وهم المباشرة الذي يمكن أن تكون مرويات الطفولة قد أنتجته بسبب سحرها الكلاسيكي، قد انقطع بفعل هذا الانتقال بالسرد نحو شخص آخر. كما أن «سوان عاشقاً» تجهّز الآلية الشيطانية لحب ينخره الوهم والشك والخيبة، حب محكوم عليه أن يجتاز عذاب الترقب، ولسعة الغيرة، والأسى الذي يرافق تدهوره، واللامبالاة التي يقابَل بها موته. وسيفيد هذا التكوين نموذجاً لسرد علاقات الحب الأخرى، وبالأخص حب البطل لألبرتين. بسبب هذا الدور المناط بها بوصفها نموذجاً تبادليا تقول «سوان عاشقاً» شيئاً ما عن الزمن.

لا جدوى من الإلحاح على أن السرد يفتقد التواريخ. انه يرتبط دون قيود بأحلام اليقظة، يحيلها الراوي الناعس الذي يتكلم في الصفحات الافتتاحية من الكتاب إلى ماض غير محدد[79]. بهذه الطريقة، يوضع سرد «سوان عاشقاً» داخل الذكريات الضبابية للطفولة، بوصفه ما حدث قبل الولادة. تكفي براعة الصنعة لكسر الخط الزمني التتابعي مرة والى الأبد،

وفتح السرد لاستقبال خواص أخرى للزمن الماضي لا تأبه بالتواريخ. والأهم هو انتشار الرابطة بين هذا السرد وتاريخ مهنة، والذي يُنظَر إليه بوصفه ما يهيمن على «البحث. . .» إجمالا. تقع هذه الرابطة على مستوى «ربط الذكريات» الذي يشار إليه في نهاية القسم الخاص بـ«كومبري». ويبدو أن العبارة الموسيقية القصيرة من سوناتا فينتوي فاعلة بوصفها تمثل محطة الانتقال من تجربة المادلين (وأبراج مارتنفيل) إلى الكشف في المشهد الختامي، وذلك بسبب ظهورها المتكرر في قصة البطل، والظهور الذي يتعزز في «الأسيرة» بذكرى سباعية فينتوي التي تمثل النظير القوي مع هذه العبارة الموسيقية القصيرة[80]. قد تغيب وظيفة العبارة الموسيقية في وحدة السرد عن الإدراك بسبب الرابطة الوثيقة بين هذه العبارة وحب سوان لأوديت. كما لو أن إمرأ قد وقع في غرام عبارة موسيقية (I، ص» 231). يتعلق وإن بذكرى حبه لأوديت إلى درجة يمنعها من استثارة الاستجواب الذي ينطوي عليه وعدها بالسعادة. يحتل الحقل برمته استجواب أكثر إلحاحا، يصل حد السعار، يتولد على الدوام من الغيرة. إن تعلم علامات الحب، في صالون فيردورين، التي تتشابك مع علامات المجتمع، هو وحده القادر على أن يجعل البحث عن الزمن الضائع منطبقاً على البحث عن الحقيقة، ويجعل الزمن الضائع نفسه منطبقاً على الهجر الذي يخرب الحب. لاشيء إذن يبيح لنا تأويل الزمن الضائع على أنه زمن معين مستعاد؛ مادام استحضار العبارة الموسيقية يبقى متجذراً في تربة الحب. أما بالنسبة لـ«عاطفة البحث عن الحقيقة» (I، ص 298) التي تحركها الغيرة، فلاشيء يسمح لها بأن تلبس تاج الزمن المستعاد. الزمن مفقود ببساطة تامة بمعنى مزدوج، انقضاؤه ونفض اليد منه، وتناثره وتشظيه[81]. وأقصى ما يمكن أن يوحي بفكرة زمن مستعاد هو إما الثقل الذي تُخَصُّ به لحظات قليلة نادرة عندما تقوم الذاكرة «بربط الشذرات معاً، وحذف الفواصل بينها». (I، ص. 342)، مشخصة زمناً متهرئا، وإما الطمأنينة التي تتصل بسر لوحق دون جدوى في

زمن الغيرة وتكشفت حقيقته أخيراً في زمن مات فيه الحب (I، ص. 346). هكذا يصل تعلم العلامات في هذا السياق نهايته ما أن يتحقق نوع معين من التجرد.

من المفيد النظر إلى الطريقة التي يرتبط بها القسم الثالث من «طريق سوان» المعنون «أسماء المكان: الاسم» (I، ص ص. 416 ـ 462) مع ما يسبقه بشأن الترابط بين الحقب الزمنية[82]. فالواقع أن «ليالي السهاد الطويلة» (I، ص 416) نفسها التي كانت تستعاد لتكون مسرح مرويات الطفولة المتصلة بكومبري، تستخدم هنا أيضا من اجل ربط يقع في الذاكرة الحلمية بين غرف الفندق الكبير (جراند هوتيل) في بالبيك، وغرف كومبري. لذلك فليس من المدهش أن يسبق حلم بالبيك بالبيك الحقيقية، في فترة من مراهقة البطل كانت الأسماء فيها تؤذن بالأشياء وتقرر الواقع قبل أي أدراك. وبهذا تكون أسماء بالبيك، والبندقية، وفلورنسا مولّدات للصور، وعبر الصور للرغبة. ما الذي سيفهمه القراء في هذه المرحلة من السرد من هذا «الزمن الخيالي» الذي تُجمع فيه رحلات عديدة تحت اسم واحد؟ (I، ص ص. 425 ـ 426) . يمكن لهم فقط إبقاؤه ماثلاً في عقولهم، عندما تخفي الشانزليزيه، الحقيقية بما يكفي، والألعاب مع جيلبرت الأحلام عن الأعين: «لم يكن ثمة في هذه الحديقة العامة ما دخل أحلامي». (I، ص» 427). هل هذه الفجوة بين «صورة تشبيهية» لعالم خيالي (المصدر السابق) والواقع صورة أخرى تعبر عن الزمن المفقود؟ دون شك. إن صعوبة ربط هذه الصورة وكل الصور الأخرى اللاحقة مع خط القصة العام تزداد بسبب غياب أي تماهٍ واضح بين الشخصيات المبكرة في سوان، وخصوصاً أوديت؛ التي قد يظن إنها «اختفت» في نهاية سرد ضمير الغائب الوسطي، وسوان وأوديت اللذين يتضح أنهما والدا جيلبرت، في الفترة التي لعب بها البطل في جادة الشانزليزيه[83].

بالنسبة للقارئ الذي تتوقف قراءته لـ«البحث. . .» عند الصفحة الأخيرة

من «طريق سوان»، تتمثل خلاصة الزمن المفقود في «كم هو متناقض أن يبحث المرء في الواقع عن صور خزنها في ذاكرته، التي لا مفر من أن تخسر ذلك السحر الذي تضفيه عليها الذاكرة نفسها، وكونها لا تدرك بالحواس» (I، ص. 462). يمكن أن تبدو «البحث. . .» نفسها أسيرة صراع يائس ضد الفجوة المتسعة دائماً التي توّلد النسيان. حتى اللحظات السعيدة في كومبري، حيث تتحول المسافة بين الانطباع الحاضر والانطباع الماضي على نحو سحري إلى تعاصر عجائبي، يمكن أن يبدو وكأن هذا السلوان المدمر ذاته قد ابتلعها. لن يتسنى استعادة لحظات النعيم أبدا ـ عدا حالة واحدة ـ بعد الصفحات المتعلقة بـ «كومبري». وحدها نكهة العبارة الموسيقية المأخوذة من سوناتا فينتوي ـ وهو مذاق لا نعرفه إلا عبر سرد داخل السرد ـ تحمل إلينا وعداً آخر. ولكنْ وعد بماذا؟ لن يتمكن من حل هذه الأحجية، ومعها أحجية اللحظات السعيدة في كومبري، إلا قارئ «الزمن المستعاد».

في حل شفرة علامات العالم، والحب، والانطباعات الحسية الطويل الممتد من «داخل بستان مزهر» إلى «الأسيرة» لا يبقى مفتوحاً إلا طريق الخيبة قبل هذا المنعطف.

## الزمن المستعاد

دعونا ننتقل الآن دفعة واحدة إلى «الزمن المستعاد»، وهو النقطة البؤرية الثانية في المقطع الناقص الكبير الذي شبّهنا به «البحث عن الزمن الضائع»، مدّخرين حتى المرحلة الثالثة من بحثنا الكلام عن الفاصل الموسع توسيعاً كبيراً بين هاتين البؤرتين.

ما الذي يعنيه الراوي بالزمن المستعاد؟ لكي نحاول الإجابة على هذا السؤال لابد أن نستفيد من التناظر بين بداية السرد الكبير ونهايته. كما أن تجربة المادلين تؤشر في «طريق سوان» ما قبل وما بعد بالنسبة لها ـ أما الما قبل فهو الحالة ما بين الصحو والمنام، وأما الما بعد فهو الزمن المستعاد بالنسبة لكومبري ـ كذلك يؤشر المشهد الكبير في مكتبة آل غيرمانت بدوره

حدود ما قبل، منحه الراوي سعة كبيرة، وما بعد، تُكتشف فيه الدلالة النهائية لـ «الزمن المستعاد».

لا يسرد الراوي الحدث الذي يؤشر ولادة كاتب على نحو مفاجئ، بل هو يمهد لذلك التنوير بوساطة العبور خلال مرحلتين ابتدائيتين. الأولى، والتي تستغرق العدد الأكبر من الصفحات، تتكون من غلالة من الأحداث التي لا يجمع بينها رابط قوي، على الأقل في مخطوط «الزمن المستعاد» غير المكتمل بحالته التي وصلتنا، ولكنها تحمل كلها العلامة المزدوجة للخيبة والعزلة.

مما له دلالة أن «الزمن المستعاد» تبدأ بسرد فترة إقامة في تانسونفيل، غير بعيد عن كومبري الطفولة، يكون أثرها إخماد الرغبة، لا إعادة إيقاد الذاكرة[84]. حينها، يؤثر في البطل ما يعانيه من فقدان الفضول الذي بلغ حد تعزيز الإحساس الذي جرّبه ذات مرة في المكان نفسه «في أنني لن أتمكن أبدا من الكتابة» (III، ص . 709). على المرء الكف عن محاولة إعادة عيش الماضي إذا ما أراد العثور على الزمن المفقود مرة أخرى بطريقة لم تتضح معالمها بعد. يرافق موت الرغبة في رؤية الأشياء مرة أخرى هذا موت الرغبة في امتلاك النساء اللواتي ظل عاشقاً لهن. من اللافت للانتباه أن الراوي يعتبر «فقدان الفضول» هذا شيئاً «أنزله به الزمن»، الكيان المشّخص الذي لن يُرَّد تماماً على نحو كلي لا إلى الزمن المفقود ولا الأبدية، وسوف يرمز له حتى النهاية، كما في أقوال الحكمة القديمة المأثورة، بقوته التدميرية. سوف أعود إلى هذا في نهاية مناقشتنا .

تُطرَح كل الأحداث المروية وكل اللقاءات المسجلة فيما يعقب ذلك تحت علامة واحدة هي التدهور والموت. السرد الذي تقدمه جيلبرت عن بؤس علاقاتها مع سنت ـ لوب، وهو زوجها الآن؛ زيارة الكنيسة في كوبري، حيث تُبْرِز قوة ما يبقى ماثلاً هشاشة الكائنات الفانية؛ وخصوصاً، الذكر المفاجئ لـ«السنوات الطويلة» التي أمضاها البطل في المصح، مسهمة في إضفاء مسحة واقعية على الشعور بالعزلة والابتعاد الذي تقتضيه الرؤيا

الختامية[85]. ويزيد وصف باريس أثناء الحرب قوة الانطباع بالتآكل الذي يؤثر في كل شيء[86]. كما أن هنالك ما يوحي بالانحلال في طيش صالونات الاستقبال الباريسية (III، ص ص. 746 ـ 747). لقد طوى النسيان حملات الدفاع عن دريفوس أومهاجمته. وزيارة سنت ـ لوب، العائد من الجبهة إلى بيته، هي زيارة شبح؛ ونتعرف على موت كوتار، ثم على موت مسيو فيردورين. ويضع لقاء المصادفة مع المسيو دي شارلوس في احد شوارع باريس خلال الحرب على هذا الدخول الفاسد ختم دناءة مهلكة. هنالك نوع غريب من الشعر يتصاعد من انحطاط جسده، ومن غرامياته (III، ص.789) يعزوه الراوي إلى عزلة تامة لم يكن البطل بعد قادراً على بلوغها (III، ص. 799). ويختزل المشهد في مبغى جوبيان، حيث يسلم البارون نفسه ليضربه بالسياط جنود في إجازة، تصوير مجتمع في حالة حرب، إلى جوهره الانحطاطي. إن الترابط في السرد بين زيارة سنت ـ لوب الأخيرة، التي يعقبها مباشرة خبر وفاته ـ وهو يستحضر موتاً آخر هو موت البرتين[87] ـ، وسرد أعمال شارلوس الشائنة إلى أقصى حد، حتى أنها تؤدي إلى إلقاء القبض عليه، تمنح هذه الصفحات نبرة اضطراب عارم جنائزي، وهو ما سيهيمن مرة أخرى، برغم انه سيكتسب دلالة مختلفة تماماً، على المشهد المناظِر الذي يأتي في أعقاب الكشف الكبير، مشهد العشاء محاطاً برؤوس الموت، أول اختبار للبطل وقد تحوّل إلى الأبدية.

يُحدث الراوي قطعاً حاداً في القصة ليؤكد مرة أخرى على نوع العدم الذي يحيط بالكشف. «المصح الذي انسحبت إليه لم يكن أكثر نجاحاً في شفائي من الأول، وقد مر العديد من السنوات قبل أن اخرج منه» (III، ص. 885) يتأمل البطل للمرة الأخيرة خلال رحلة عودته إلى باريس حالته المثيرة للشفقة: «كذبة الأدب»، «عدم وجود المثال الذي آمنت به»، «الهام ممتنع»، «لا مبالاة مطلقة» (III، ص ص . 886 ـ 886).

تعقب المرحلة الأولى من التعليم التي أنجزتها ظلمات التذكر مرحلة

ثانية أقصر، تحمل علامات تؤذن بقرب وقوعها[88]. تنقلب نبرة السرد في الواقع ما أن يسلم البطل نفسه، كما في الأيام الباكرة في كومبري لغواية اسم آل غيرمانت مطبوعاً على الدعوة إلى حفلة ما بعد الظهر التي يقيمها الأمير. لكن لرحلة السيارة هذه المرة وقع رحلة بالطائرة. «ومثل طيار ظل حتى الآن يتقدم بعناء على الأرض، حلّقت بـ «إقلاع» مفاجئ نحو مرتفعات الذاكرة الصامتة على مهل.» (III، ص. 890). ولا يكفي لإحباط هذا الإقلاع اللقاء مع سوء الطالع متمثلاً في شخص مسيو دي شارلوس، في دور نقاهة بعد نوبة صرع ـ «لقد أضفى هذا المرض الأخير على الأمير المنهار العجوز تلك الفخامة الشكسبيرية التي تليق بالملك لير» (III، ص.891). بدلاً من ذلك، يجد البطل في صورته المهدمة «نوعاً من الرقة، تكاد تكون رقة جسدية، وعزلة عن وقائع الحياة، وهي مظاهر تتجلى على نحو ملفت في أولئك الذين ضمهم الموت بالفعل تحت ظله» (III، ص.892) عندها فقط يتلقى البطل بصيغة «إيذان» تخليصي سلسلة من التجارب تشبه تماماً، عبر السعادة التي تمنحه إياها، تجارب كومبري، «التي بدا لي أن آخر أعمال فينتوي تجمع خيوط طابعها الجوهري» (III، ص.899) السير على البلاطات غير المستوية، صوت ملعقة تضرب صحناً، صلابة منديل مائدة مُنّشى ومطوي. ولكن، بينما كان على البطل في السابق تأجيل استيضاح أسباب سعادته حتى وقت لاحق، نراه هنا قد عقد العزم على حل الأحجية. ليس الأمر في أن الراوي قد اخفق، منذ فترة كومبري، في إدراك أن الفرح الغامر الذي يكتنفه ناجم عن اللقاء العرضي بين انطباعين متشابهين برغم التباعد بينهما زمنياً. لم يتأخر هذه المرة أيضا في التعرف على البندقية والبلاطتين غير المتساويتين في كنيسة القديس مرقس تحت تأثير البلاطات غير المتساوية في باريس. لذا ليست الأحجية المطروحة للحل هي إمكانية إلغاء المسافة الزمنية بهذه الطريقة «صدفة»، كما لو كان بسحر ساحر، في تطابق لحظة واحدة؛ وإنما في أن الفرح الذي يُجرّب «شبيه باليقين، وهو كافٍ، من دون أي براهين

أخرى، لجعل الموت مسألة لا تعنيني» (III، ص.900). بكلمات أخرى، الأحجية المطروحة للحل هي العلاقة التي تصل ما بين اللحظات السعيدة، وهي علاقة توفرها الصدفة والذاكرة اللاإرادية، و«التاريخ اللامرئي لدعوة (ربانية)».

وهكذا نجد أن الراوي قد اصطنع نقلة سردية من كتلة المرويات الكبيرة التي تمتد آلاف الصفحات إلى المشهد الحاسم في المكتبة، وهي نقلة تحوّل معنى رواية النمو الداخلي من تعلم العلامات إلى لحظة الهام. إن نظرة إلى هذين الجناحين للتحول السردي ضمن إطار واحد تكشف لنا أنهما يحققان في آن واحد فصلاً بين بؤرتي «البحث...» ووصلاً بينهما. أما الفصل فتحققه علامات الموت، التي تؤكد إخفاق تعلم علامات تفتقر إلى مبدأ يساعد على حل شفرتها. وأما الوصل فيتم عبر علامات الإيذان بالكشف الكبير.

ها نحن الآن نقف في قلب مشهد لحظة الإلهام العظيمة الذي يتقرر فيه المعنى الأولي ـ لا النهائي ـ لفكرة الزمن المستعاد. إن المكانة السردية لما يمكن أن يُقرأ بوصفه أطروحة فخمة عن الفن ـ وحتى بوصفه «فن الشعر» الخاص بمارسيل بروست، وقد أُدخل بقوة في السرد ـ تتعزز عبر رابطة الفضاء السردي الدقيقة التي يؤسسها الراوي بين مشهده الرئيس هذا والسرد الأسبق للأحداث التي كانت بمثابة النقاط الانتقالية في تجربة تعليم البطل. لهذه الرابطة مستويان في آن واحد. هنالك أولاً المستوى الحكائي الذي حرص فيه الراوي على أن يموضع سرده حول العلامات الختامية المنذرة في المكان ذاته الذي يرد فيه سرد الكشف الكبير: «غرفة الجلوس الصغيرة التي تستخدم مكتبة» (III، ص.900). بعدها، المستوى الثيمي، حيث يطعّم الراوي تأمله في الزمن بلحظات السعادة وعلامات الإيذان. بهذا فان التأمل في الزمن يصدر عن أفكار الراوي أثناء تأمله ما ظلت الصدفة توفره حتى الآن[89]. أخيراً، وعلى مستوى أعمق من التأمل، فان النظر في الزمن يرتكز

على السرد بوصفه حدثاً مؤسِساً في دعوة الكاتب. إن دور الأصل، الذي يُنسب بهذه الطريقة إلى النظر في تاريخ دعوة، هو الضمانة لمنع اختزال الطابع السردي لهذا النظر ذاته.

ما قد يبدو انه يبعد هذا النظر عن السرد هو حقيقة أن الزمن الذي يساعدنا على إضاءته ليس، في البداية، زمناً مستعاداً، بمعنى الزمن المفقود الذي يُعثر عليه مرة أخرى، لكنه تعليق للزمن نفسه، انه الأبدية، أو إن استخدمنا كلمات الراوي، الوجود «خارج الزمن» (ص.904)[90]. وستبقى الحالة هكذا ما دام النظر غير خاضع لقرار الكتابة، الذي يعيد إلى الفكر قصد عمل مزمع. تؤكد لنا العديد من الملاحظات الصادرة عن الراوي أن ما هو خارج الزمن لا يعدو كونه العتبة الأولى من الزمن المستعاد. هنالك، أولا، ما يميز التأمل نفسه من تبخر سريع؛ ثم هنالك ضرورة أن يدعم البطل اكتشافه لكيان خارج ـ زمني يشكلّه بتغذية سماوية لجواهر الأشياء؛ وأخيرا، نجد الطبيعة المحايثة، واللامتعالية، لأبدية تتأرجح بغموض بين الحاضر والماضي، وتخلق منهما وحدة معينة. لذلك فان خارج ـ الزمني لا يستنفد المعنى الكامل لـ «الزمن المستعاد». انه بالطبع، ضمن الأبدية[*] sub specie aeternitatis تؤدي الذاكرة اللاإرادية معجزتها في الزمن[91]. ويتمكن الفكر من أن يحتوي بنظرة واحدة مسافة المتنوع وفورية المتشابه. وانه بالفعل لوجود خارج ـ زمني، عندما يستفيد من التشابهات التي تقدمها الصدفة والذاكرة اللاإرادية، وكذلك من عملية تعلم العلامات، لكي يعيد مسار الأشياء نحو الفناء إلى جوهرها «خارج الزمن»، (III، ص904). ومع ذلك، يبقى هذا الوجود خارج الزمني يفتقد القوة على «جعلي أُعيد اكتشاف الأيام التي انطوت منذ عهد بعيد» (المصدر السابق). عند نقطة الانعطاف هذه ينكشف معنى العملية السردية التي تتكون منها الحكاية حول الزمن. ما يبقى قيد

(*) أي برؤيتها ضمن صفتها الأبدية، ومن هنا كما هي من حيث الجوهر، وهو تعبير مأخوذ من سبينوزا ـ المترجم.

الإنجاز هو جمع التكافؤين(*) المنسوبين جنباً إلى جنب إلى «الزمن المستعاد»[92]. يشير هذا التعبير أحيانا إلى ما هو خارج الزمن، ويشير في أحيان أخرى إلى فعل إعادة اكتشاف الزمن المفقود. لن يضع نهاية لازدواجية معنى الزمن المستعاد إلا قرار الكتابة. لم يكن ثمة من سبيل لتجاوز هذه الازدواجية قبل اتخاذ هذا القرار. يرتبط خارج ـ الزمني في الواقع بتأمل في اصل الخلق الجمالي نفسه، في أثناء لحظة تأملية غير متصلة بتسجيلها في عمل فعلي، ومن دون أي اعتبار لعناء الكتابة. في مجال خارج ـ الزمني، لا يعد العمل الفني، من منظور أصله، نتاج صانع الكلمات؛ فوجوده يسبقنا؛ وما علينا إلا اكتشافه. على هذا المستوى، أن تخلق يعني أن تترجم.

ينجم الزمن المستعاد، بالمعنى الثاني للمصطلح، أي بمعنى الزمن المفقود وقد عاد إلى الحياة، عن تثبيت هذه اللحظة التأملية الهاربة في عمل باق. السؤال عندئذ، كما قال أفلاطون عن تماثيل ديدالوس التي بدت دائماً على استعداد للفرار، هو تقييد هذا التأمل من خلال تسجيله داخل امتداد محدد. «لقد قررت بصدد تأمل جوهر الأشياء هذا، إذاً، أن عليّ في المستقبل أن اضبط نفسي بحيث أتمكن من تجميده على نحو ما. ولكن كيف؟ وبأي الوسائل يمكن لي أن أفعل ذلك؟» (III، ص. 909). هنا يعرض الخلق الفني وساطته بعد أن أخذ القياد من التأمل الجمالي. «ما هذه الوسيلة التي بدت لي الوسيلة الوحيدة، إن لم تكن خلق عمل فني؟» (III، ص.912). خطأ سوان، في هذا المجال، انه ذوّب السعادة التي منحتها له جملة السوناتا في مسرّات الحب: «لم يكن قادراً على أن يجدها في الخلق الفني» (III، ص.911). وهنا أيضا يهبّ فك شفرة العلامات لمد يد العون للتأمل المتبّخر ولا يتحقق ذلك بان يقوم مقامه، واقل من ذلك أن يسبقه، ولكن بان يضيئه بإرشاده.

---

(*) التكافؤ valence في الكيمياء هو قابلية الذرة أو مجموعة ذرات على الاقتران مع ذرات أخرى بنسب معينة ـ المترجم.

يمتلك قرار الكتابة إذاً القدرة على تحويل الطابع خارج ـ الزمني للرؤيا الأصلية إلى زمنية انبعاث الزمن المستعاد. بهذا المعنى يمكننا القول بحق إن عمل بروست يسرد الانتقال من معنى للزمن المستعاد إلى آخر؛ وهو السبب في اعتباره حكاية حول الزمن.

بقي علينا القول بأية طريقة تتأكد الطبيعة السردية لميلاد دعوة (ربانية) عبر فعل الاختيار الذي يعقب كشف حقيقة الفن، وكذلك عبر انهماك البطل في العمل المزمع إنجازه. يقع هذا الاختيار عبر تحدي الموت. وليس من المبالغة القول إن العلاقة مع الموت هي ما يُميز الفارق بين معنيين للزمن المستعاد: خارج ـ الزمني، الذي يسمو على «قلقي بخصوص موضوع موتي» ويجعلني «غير آبه بتقلبات المستقبل» (III، ص.904)، والانبعاث في العمل حول الزمن المفقود. إذا كان مصير الأخير ينتهي إلى مسؤولية عناء الكتابة، فان تهديد الموت لن يقل في الزمن المستعاد عنه في الزمن المفقود[93].

هذا هو ما أراد الراوي أن يعنيه عندما وضع في أعقاب سرد الاهتداء إلى الكتابة المشهد المدهش الذي يقدمه الضيوف في حفل عشاء الأمير دي غيرمانت. هذا العشاء، الذي بدا فيه كل الضيوف وكأنهم «متنكرين» [s'être fait une tête]، (III، ص.920) ـ كان فعلياً رأس موت ـ، أوّله الراوي على نحو معّبر على انه «انقلاب مشهدي ودراماتيكي» (III، ص.959)، وقال عنه انه «هدد بأن يضع أمام مشروعي أكثر الاعتراضات جّدية» (III، ص.960 ـ 959). ما هذا إن لم يكن الرابط بالموت، الذي يهدد، من دون أن تكون له سلطة على خارج ـ الزمني، التعبير الزمني عنه المتمثل في العمل الفني نفسه.

من هي الشخصيات في رقصة الموت هذه؟ «عرض دمى، نعم، لكنه عرض كان ضرورياً فيه، من اجل مماهاة الدمى مع الناس الذين عرفهم في الماضي، قراءة ما كان مكتوباً على مستويات عديدة في آن واحد، مستويات تقع خلف المظهر الخارجي للدمى وتمنحها عمقاً، وتجبر المرء بينما هو ينظر إلى هذه اللعب العجوزة القيام بجهد فكري عارم؛ إذ كان لزامًا عليه

دراستها بعينه وذاكرته معاً. تلك كانت دمى تسبح في الألوان الأثيرية للسنين، دمى جعلت الزمن خارجياً، الزمن غير المرئي عادة، يبحث، لكي يصبح مرئياً، عن أجساد يستحوذ عليها أينما وجدها، لكي يسلط فانوسه السحري عليها ويعرضها». ( III، ص.964)[94]. ما الذي تعلنه كل هذه الشخوص المحتضرة إن لم يكن موت البطل الوشيك نفسه؟ (III، ص.967). هنا يكمن الخطر. «لقد اكتشفت هذا الفعل المدمر للزمن في اللحظة نفسها التي ساورني فيها الطموح لجعل وقائع كانت خارج الزمن مرئية ولإضفاء الطابع الفكري عليها بصياغتها في عمل فني» (III، ص.971). إن لهذا الإقرار أهمية كبرى. ألا يمكن أن تكون الأسطورة القديمة حول الزمن المدمر أقوى من رؤيا الزمن المستعاد بوساطة العمل الفني؟ نعم، إذا ما فُصل المعنى الثاني للزمن المستعاد عن معناه الأول. والواقع إن هذا هو الإغراء الذي يستحوذ على البطل حتى نهاية السرد. وهو إغراء قوي مادام جهد الكتابة يتزامن مع الزمن المفقود. الأسوأ، أن السرد السابق قد أكد بطريقة معينة، بوصفه سرداً على وجه الدقة، الطبيعة المتبخرة للحدث، المرتبطة باكتشاف إلغائه في خارج ـ الزمني. لكن هذه ليست الكلمة الفصل. يكشف الزمن للفنان القادر على الحفاظ على العلاقة بين الزمن المنبعث وخارج ـ الزمني، عن جانبه الأسطوري الآخر: تشهد الهوية العميقة التي تحافظ عليها الكائنات برغم مظهرها المتغير على «قوة التجديد بأشكال مبتكرة التي يمتلكها الزمن، والتي تستطيع بهذا أن تنتج، بينما هي تحترم الوحدة بين الفرد وقوانين الحياة، تغيرا في المشهد، وتدخل تباينات جريئة على المظاهر المتلاحقة لشخص واحد» (III،ص.977 ـ 978). عندما سنناقش التعرف لاحقاً، بوصفه المفهوم الأساسي للوحدة بين بؤرتي القطع الناقص لـ «البحث. . .» سيكون لزاماً علينا تذكر أن ما يجعل التعرف على الكائنات ممكناً مازال هو «الفنان، الزمن» (III، ص.978). «إن هذا الفنان، فضلاً عن ذلك، يعمل ببطء شديد» (المصدر السابق)

يرى الراوي علامة تدل على إمكانية عقد مثل هذا الميثاق بين صورتي «الزمن المستعاد» والحفاظ عليه في اللقاء غير المتوقع، والذي لم يسمح كل ما مر من قبل بالتنبؤ به: ظهور ابنة جيلبرت سوان من روبرت دي سان ـ لوب، التي ترمز إلى التوفيق بين «الطريقين»، طريق سوان عبر أمها، وطريق آل غيرمانت عبر أبيها. «وجدتها رائعة الجمال. مازالت غنية بالآمال، طافحة بالضحك، شكّلتها الأعوام ذاتها التي فقدتها أنا، كانت تشبه شبابي.» ( III، ص.1088). هل يُوحي هذا الظهور، الذي يوفر عياناً للمصالحة، التي أُعلن عنها أو استُشرفت عدة مرات في العمل، بأن للخلق الفني ميثاقاً مع الشباب ـ مع «نسبة المواليد»، كما يمكن أن تقول حنا أرندت ـ الأمر الذي يجعل الفن، بخلاف الحب، أقوى من الموت؟[95]

على خلاف العلامات السابقة ليست هذه العلامة إعلانا عن شيء قادم ولا هي تحذير سبقي، إنها بالأحرى «مهماز». «كان لفكرة الزمن قيمة بالنسبة لي لسبب آخر: لأنها كانت مهمازاً، كانت تقول لي إن الأوان قد آن لأن أبدأ إن كنت ارغب في بلوغ ما كنت أدركه في بعض الأحيان طوال حياتي، بإيجاز ومضات برق، على طريق غيرمانت وخلال جولاتي في عربة مدام دي فلبارسي، وفي لحظات الإدراك التي جعلتني أفكر أن الحياة تستحق العيش. كم تبدو في عيني أحق بالعيش الآن، الآن وقد توفرت لي القدرة على ما يبدو لرؤية أن هذه الحياة التي نحياها في نصف ظلام يمكن إضاءتها، هذه الحياة التي نشوّهها في كل لحظة يمكن أن نعيدها إلى حقيقة ما كانت عليه، وباختصار أن نحققها بين دفتي كتاب!» (III، ص. 1088).

## من الزمن المستعاد إلى الزمن المفقود

في نهاية هذا البحث في رواية «البحث عن الزمن الضائع» بوصفها حكاية حول الزمن، مازال علينا أن نصف العلاقة التي يؤسسها السرد بين بؤرتي القطع الناقص: تعلم العلامات، بزمنه المفقود، وانكشاف الفن

بتمجيده خارج ـ الزمني. إن هذه العلاقة هي التي تجعل الزمن مستعاداً، أو إن توخينا الدقة زمناً مفقوداً ـ مستعاداً. ولكي نفهم هذه الصفة، علينا تأويل الفعل النحوي: ما معنى أن نستعيد الزمن المفقود إذاً؟

للإجابة على هذا السؤال سيتركز اهتمامنا مرة أخرى على أفكار الراوي حصراً، وهو يتأمل عملاً لم يكتب بعد (في القصة لا يكون هذا العمل ما قرأناه للتو). ونتيجة ذلك أن أفضل طريقة لتعيين المعنى الممنوح لفعل استعادة الزمن هي دراسة الصعوبات المتوقعة لعمل لم يتحقق بعد.

نجد هذه الصعوبات مكثفة في الإعلان الذي يحاول فيه الراوي تشخيص معنى حياته الماضية ضمن علاقتها بالعمل المطلوب تحقيقه. «بذلك فان حياتي برمتها، وصولاً إلى اليوم الذي نحن فيه يمكن، ومع ذلك لا يمكن، أن تختصر تحت عنوان: دعوة (ربانية)» (III، ص.936)

إن الغموض، الذي يتعزز بحرص، بين نعم ولا، يستحق منا الاهتمام. لا، «الأدب لم يلعب دوراً في حياتي» (المصدر السابق)؛ نعم، هذه الحياة برمتها «شكلت ذخيرة»، تكاد تكون منطقة استزراع تتغذى فيها الحياة المتبرعمة. «على النحو ذاته **ترتبط** حياتي مع [en rapport avec] ما سيحقق في نهاية المطاف نضجها». (المصدر السابق، التأكيد مني).

ما هي إذاً الصعوبات المطلوب من فعل استعادة الزمن المفقود التغلب عليها؟ ولماذا يكتنف حلّها الغموض؟

تطرح فرضية أولية نفسها. هل يمكن استنتاج العلاقة التي يتأسس بها فعل استعادة الزمن على صعيد «البحث. . .» إجمالا من تلك العلاقة التي يكشف عنها تأمل أمثلة التذكر المعتمدة الموضحة والبيّنة؟ وبدورها، ألا يمكن أن تكون هذه التجارب متناهية الصغر هي المختبر المصّغر الذي تصاغ فيه العلاقة التي ستضفي الوحدة على مجمل «البحث. . .»؟

يمكن أن نقرأ هذا الاستنتاج الاستقرائي في القول التالي: «ما نسميه واقعاً هو ارتباط معين بين هذه الأحاسيس المباشرة والذكريات التي تحتوينا ـ وهو ارتباط مختزل في رؤيا سينمائية بسيطة تبتعد عن الحقيقة كثيراً لمجرد أنها تعلن تقييد نفسها بها ـ، ارتباط فريد يلزم الكاتب إعادة اكتشافه من اجل أن يربط بعبارته رباطاً أبديا مجموعتي الظواهر اللتين يجمعهما الواقع معاً». (III، ص.924) كل عنصر له أهمية هنا: «الارتباط الفريد»، كما في اللحظات السعيدة وكل التعبيرات الشبيهة عن التذكر، وهي ما أن تتضح ـ عندما «يعاد اكتشاف» صلة (أو علاقة) ـ حتى يقترن العنصران المختلفان «اقتراناً أبديا في عبارته».

هكذا ينفتح أمامنا المسار الأول، الذي يقودنا إلى البحث عن مسارات أخرى، تتعلق بالصور الأسلوبية التي تختص وظيفتها بطرح العلاقة بين شيئين مختلفين. والصورة هنا هي الاستعارة. يؤكد الراوي هذا في عبارة واحدة أجد نفسي مستعداً، مع روجر شاتوك، لأن اعتبرها أحد المفاتيح الهرمنطيقية لـ «البحث...»[96]. تصبح هذه العلاقة الاستعارية، التي أضاءها كشف اللحظات السعيدة، المنشأ لكل العلاقات التي يُصعَد فيها موضوعان متمايزان، بالرغم من الاختلافات بينهما، إلى جوهرهما ويتحرران من عوارض الزمن. إن مجمل تعلم العلامات، الذي يقف وراء الحجم الكبير لـ«البحث...»، يخضع بذلك للقانون المُدرك عبر الأمثلة المميزة لعلامات إيذان قليلة، وهي تحمل بالفعل المعنى المزدوج الذي ما على الفكر إلا إيضاحه. تهيمن الاستعارة حيث تفشل رؤيا التصور السينمائي التي تعتمد التسلسل اعتماداً كلياً في نقل الأحاسيس والذكريات. ولقد أدرك الراوي التطبيق العام لهذه العلاقة الاستعارية، إذ يعتبرها «تشبه في عالم الفن الصلة الفريدة التي يوفرها قانون السببية في عالم العلم». (III، ص.924) لذلك لا مبالغة في القول إن الأحاسيس والذكريات، على مستوى «البحث...» إجمالا، تكون موجودة ضمناً داخل «الارتباطات الضرورية التي تسم اسلوباً

متقنا» (III، ص.925). لا يعني الأسلوب هنا أي شيء تزويقي، وإنما الكيان الفريد الناجم عن اتحاد الأسئلة الذي ينطلق منه عمل فني فذ وإجاباته عليها. إن الزمن المستعاد، بهذا المعنى الأول، هو الزمن المفقود وقد أبدّته الاستعارة.

ليس المسار الأول هو المسار الوحيد. يستلزم الحل الأسلوبي، الذي يُدرج تحت حماية الاستعارة، حلاً يكون تكملة له يمكن وصفه بـ «البصري»[97]. والراوي نفسه يدعونا إلى متابعة هذا المسار الثاني، من دون أن يتوقف ليعّرف النقطة التي يتقاطعان عليها، عندما يعلن «أن الأسلوب بالنسبة للكاتب، شأنه شأن اللون بالنسبة للرسام، ليس مسألة تقنية ولكن رؤية.». (III، ص.931).

نفهم من رؤية شيئا يختلف عن بث الحياة فيما هو مباشر: إنها قراءة للعلامات تتطلب تدريباً كما نعرف. إذا كان الراوي يسمي تجربة الزمن المستعاد «رؤية»، فان ذلك يصح ما دامت هذه الرؤية متوجة بـ«تعرّف» هو العلامة التي يتركها خارج ـ الزمني على الزمن المفقود[98]. مرة أخرى، توضح اللحظات السعيدة على نحو مصغّر هذه الرؤية المجسامية المتشكلة بوصفها نوعاً من التعرف. لكن فكرة «نظرة بصرية» تنطبق على كل تعلم العلامات. إن هذا التعلم يحفل بالأخطاء البصرية، التي تتخذ عند استعادتها معنى سوء المعرفة. في هذا المجال، فان نوع رقصة الموت ـ رؤوس الموت في حفلة عشاء آل غيرمانت ـ التي تعقب التأمل الكبير، لا تميزها ببساطة علامة الموت، ولكن أيضا علامة عدم المعرفة (III، ص» 971، 990 ... الخ). بل إن البطل يخفق حتى في التعرف على جيلبرت. وهو مشهد حاسم، لأنه يضع عن طريق الاستعادة كل التقصي السابق تحت مسمّى كوميديا الأخطاء (الأخطاء البصرية) وعلى طريق إنجاز مشروع تعرف تكاملي في آن واحد. يخولنا هذا التأويل الإجمالي لـ «البحث. . .» بصيغة التعرف اعتبار اللقاء بين البطل وابنة جيلبرت مشهد تعّرف أقصى، إلى درجة أن الفتاة، كما

قلت من قبل، تجسّد التوفيق بين الطريقين، طريق سوان وطريق آل غيرمانت.

يتقاطع المساران اللذان تابعناهما للتو في نقطة معينة. تشترك الاستعارة مع الإدراك في أنهما يؤديان دور الارتفاع بانطباعين إلى مستوى الجوهر، دون إلغاء الاختلاف بينهما. «لأن [التعرف] على شخص ما، ولأسباب أقوى معرفة هوية شخص ما بعد الفشل في التعرف عليه، هو أن تسند شيئين متناقضين لمحمول واحد» (III، ص.982). يؤسس هذا النص الحاسم التكافؤ بين الاستعارة والتعرف، جاعلاً من الأولى (المساوي) المنطقي للثاني («أن تسند شيئين مختلفين لمحمول واحد»)، والثاني (المساوي) الزمني للأول («هو الإقرار بان الموجود هنا، الشخص الذي يتذكره المرء، لم يعد موجوداً، وأيضا أن ما هو موجود هنا الآن شخص لم يعرف المرء انه موجود» (المصدر السابق). بناء على ذلك يمكن لنا القول إن الاستعارة تمثل بالنسبة للأسلوب ما يمثله التذكر بالنسبة للرؤية المجسامية.

لكن الصعوبة تعاود الظهور في هذه النقطة بالذات. فما هي العلاقة بين الأسلوب والرؤية؟ نلامس بهذا السؤال المشكلة التي تهيمن على «البحث. . .» إجمالا، أي تلك الخاصة بالعلاقة بين الكتابة والانطباعات، أو لنقل بالمعنى النهائي، بين الأدب والحياة.

سنكتشف في هذا المسار الجديد المتعلق بفكرة الزمن المستعاد معنى ثالثاً. إذ سأقول الآن إن الزمن المستعاد هو الانطباع المستعاد. ولكن ما الانطباع المستعاد؟ علينا مرة أخرى، الانطلاق من شرح اللحظات السعيدة، ثم نوسّع ذلك إلى مجمل تعلم العلامات الذي تستمر متابعته طوال رواية «البحث. . .». لكي يستعاد الانطباع يجب أولا أن يكون قد فُقد بوصفه متعة مباشرة، مقيدة بموضوعها الخارجي. المرحلة الأولى لإعادة الاكتشاف هي تلك الخاصة بتحويل الانطباع إلى الداخل[99]. المرحلة الثانية تحويل الانطباع إلى قانون، إلى فكرة[100]. المرحلة الثالثة هي تسجيل هذا المعادل الروحي

في عمل فني. ويُفترض أن هنالك مرحلة رابعة، لا يشار إليها إلا مرة واحدة في «البحث. . .» عندما يذكر الراوي قرّاءه المستقبليين. «إذ بدا لي أنهم لن يكونوا قرائي بل قراء أنفسهم، فكتابي لا يعدو كونه عدسة مكبرة كتلك التي اعتاد صانع البصريات في كومبري تقديمها لزبائنه؛ سيكون كتابي، لكني سأوفر لهم بمعونته الوسيلة لقراءة ما يقع داخل أنفسهم». (III، ص.1089)[101].

تّقدم خيمياء الانطباع المستعاد هذه على أكمل وجه الصعوبة التي يدركها الراوي وهو يعبر عتبة الدخول إلى عمله: كيف السبيل إلى منع استبدال الحياة بالأدب، أو مرة أخرى، كيف السبيل تحت رعاية القوانين والأفكار، إلى منع ذوبان الانطباع في سيكولوجيا أو في سوسيولوجيا تجريدية، عارية عن أية طبيعة سردية؟ يجيب الراوي على هذا الخطر بالحرص على المحافظة على توازن مقلقل بين الانطباعات، التي يقول عنها، «كانت طبيعتها الجوهرية أنني لم أكن حراً في اختيارها، وأنها أُعطيت لي كما هي» (III، ص.931)، ومن جهة أخرى حل شفرة العلامات الذي يسترشد بتحويل الانطباع إلى عمل فني. لذلك يبدو وكأن الخلق الأدبي يمضي في اتجاهين متضادين في آن واحد.

من جهة، يجب أن يعمل الانطباع بوصفه «البرهان على صحة الصورة بأكملها» (المصدر السابق)[102] وفي سياق هذا الخط يبدأ الراوي بالكلام عن الحياة بوصفها «كتاباً داخلياً لشارات مجهولة» (المصدر السابق). هذا الكتاب، لم نكتبه بعد، ومع ذلك فان «الكتاب الذي تكوّن هيروغليفياته نماذج لم نقتف أثرها هو وحده الكتاب الذي ينتمي إلينا فعلاً» (III، ص.914)[103] والأفضل القول انه «حياتنا الحق. . . الواقع كما أحسسنا به، والذي يختلف اختلافاً كبيراً عما نحمل من قناعات عنه بحيث انه إذ تأتي واقعة عرضية بذكرى حقيقية عنه، تملأنا سعادة غامرة» (III، ص.915). لذلك فان إنجاز كتابة العمل تستند على «ملكة الامتثال للواقع الداخلي» (III، ص. 917)[104].

من جهة أخرى، قراءة كتاب الحياة «فعل خلق لا يمكن لأحد أن يقوم بعمله لحسابنا نيابة عنا أو حتى أن يتعاون معنا على إنجازه.» (III، ص.913). يبدو أن كل شيء يندفع إلى جانب الأدب الآن. النص التالي معروف على نطاق واسع. «الحياة الحقيقية، الحياة وقد انكشفت وأضيئت أخيراً ـ فهي إذن الحياة الوحيدة التي يمكن أن يقال إنها قد عيشت فعلاً؛ هي الأدب، والحياة وقد عُرّفت على هذا النحو هي بمعنى تسكن في كل لحظة لدى كل البشر كما لدى الفنان. غير أنهم لا يرونها لأنهم لا يسعون إلى إلقاء الضوء عليها» (III، ص.931). يجب أن لا تُضلّنا هذه العبارة. فهي لا تحوي على ما يقود إلى دفاع عن «الكتاب» كما فهمه مالارميه. بل هي تطرح معادلة لابد، في نهاية الكتاب، من أن تكون قابلة للقلب بين الحياة والأدب، وهو ما يعني في نهاية المطاف بين الانطباع المستبقى في الأثر الذي تتركه والعمل الفني الذي يعبر عن معنى الانطباع. لكن إمكانية القلب هذه لن توجد كمعطى في أي مكان. يجب أن تكون ثمرة يطرحها عناء الكتابة. يمكن بهذا المعنى أن تعنون «البحث عن الزمن المفقود» البحث عن الانطباع المفقود، إذ لا يعدو الأدب كونه الانطباع المستعاد؛ «نشوة إعادة اكتشاف الواقعي». (III، ص.913).

بهذا تطالعنا نسخة ثالثة من الزمن المستعاد لنتأملها. وهي لا تضاف إلى النسختين السابقتين بقدر ما تستوعبهما معاً. في الانطباع المستعاد يتقاطع المساران اللذان تابعناهما ويوّفقان بين ما يمكن أن نسميه «الطريقين» في «البحث. . .»: طريق الاستعارة على مستوى الأسلوب؛ وطريق التعرف على مستوى الرؤية[105]. وتُظهر الاستعارة والتعرف للعيان بدورهما العلاقة التي يؤسس عليها الانطباع المستعاد نفسه، العلاقة بين الحياة والأدب. وهي علاقة تتضمن النسيان والموت في كل مراحلها.

هكذا هي غزارة معنى الزمن المستعاد، أو بالأحرى عملية إعادة اكتشاف الزمن المفقود. يحتوي هذا المعنى الصيغ الثلاث التي استكشفناها

للتو. يمكن لنا القول إن الزمن المستعاد هو الاستعارة التي تحصر الاختلافات «في الارتباطات الضرورية التي تسم أسلوباً متقناً». وهي أيضا التعرف الذي يتوج الرؤيا المجسامية. أخيرا، فان الانطباع المستعاد هو الذي يوفق بين الحياة والأدب. والواقع انه ما دامت الحياة هي الصورة لطريق الزمن المفقود، والأدب صورة لطريق خارج ـ الزمني، فان لنا الحق في القول إن الزمن المستعاد يعبر عن استعادة الزمن المفقود في خارج ـ الزمني، تماماً كما إن الانطباع المستعاد يعبر عن استعادة الحياة في العمل الفني.

لا تندمج بؤرتا القطع الناقص الذي تُشكله «البحث عن الزمن الضائع» في بعضهما البعض؛ تبقى ثمة مسافة تفصل بين الزمن المفقود لتعلم العلامات وتأمل خارج ـ الزمني. لكنها ستكون مسافة تم اجتيازها.

بهذا التعبير الأخير، «اجتياز» سأختم، لأنه يشير إلى الانتقال من خارج ـ الزمني، الذي نلمحه في التأمل، إلى ما يسميه الراوي «الزمن مُجّسداً» (III، ص.1105)(106). ما خارج ـ الزمني إلا نقطة العبور؛ فضيلته انه يحّول «انعطافات المراحل المعزولة» إلى مدة متصلة. لذا فان «البحث. . .» بعيدة عن الرؤيا البرغسونية الخاصة بامتداد لا يحده حد، إنها تؤكد بدلا من ذلك الطبيعة البُعدية للزمن. ومسار حركة «البحث. . .» يتحرك من فكرة مسافة تفصل، إلى فكرة مسافة تصل معاً. وهذا هو ما توحي به الصورة الختامية المطروحة في «البحث. . .»، تلك الخاصة بمدة متراكمة تقع، بمعنى ما، تحتنا. من هنا يرى البطل ـ الراوي الناس «جاثمين على طوّالات أقدام لا تتوقف عن النمو حتى تصبح يوماً أطول من أبراج الكنائس، مما يجعل المشي عليها في النهاية صعباً ومحفوفاً بالمخاطر معاً، رافعة إياهم إلى قمة سرعان ما يسقطون منها فجأةً» (III، ص.1107). أما بالنسبة له فهو يرى نفسه وقد ضَمّ إلى حاضره «كل هذا الطول من الزمن»، «جاثماً على ذروته المدوّخة». (III، ص.1106). تقول هذه الصورة الأخيرة للزمن المستعاد شيئين: إن الزمن المفقود موجود ضمناً في الزمن المستعاد، ولكن أيضا إن

الزمن هو ما يجرفنا معه في نهاية المطاف. لا تنتهي «البحث. . .» بصيحة نصر، بل «إحساس بالتعب، وبما يكاد أن يكون ذعراً» (المصدر السابق). فالزمن المستعاد هو أيضا الموت المستعاد. لم توّلد «البحث. . .»، بعبارة هانس روبرت ياوس، إلا زمناً قيد الإنجاز؛ زمن عمل لم يكتمل بعد، عمل قد يدّمره الموت.

حقيقة أن الزمن يحيط بنا في التحليل الأخير، كما تقول لنا الأساطير القديمة، عرفناها منذ البداية؛ فقد كان لبداية السرد طابع غريب يتمثل في إحالتنا رجوعاً على فترة سابقة غير محدودة. لا يختلف الختام السردي عن ذلك. يتوقف السرد عندما يشرع الكاتب في عمله. عندها تنتقل كل الأزمنة من المستقبل إلى الشرط. «لكن مهمتي كانت أطول...، كان على كلماتي أن تصل إلى أكثر من شخص واحد. كانت مهمة طويلة. أقصى ما آمل به في النهار هو أن أتمكن من النوم. فإذا عملت فلا اعمل إلا في الليل. لكني بحاجة إلى ليال كثيرة، ربما مئة، وحتى ألف. لا مفر من أن أحيا قلق عدم معرفة إن كان من بيده مصيري أكثر تسامحا من السلطان شهريار، إن كان سيقبل في الصباح، حين اسكت عن سردي المباح، إرجاءً آخر ويسمح لي أن أواصل سردي في المساء التالي» ( III، ص.1101)[107].

هل هذا هو السبب في أن الكلمات الأخيرة تعيد وضع الذات وكل الآخرين في الزمن؟ إنه حقا «مكان كبير بالمقارنة مع ذلك الفضاء المقيد الذي يسمح لهم به المكان» (المصدر السابق) إلا انه برغم ذلك مكان «داخل بُعد الزمن». (ص.1107).

# الاستنتاجات

أود عند نهاية هذا الجزء الثاني من دراستي للزمان والسرد إجراء تقييم إجمالي، كما فعلت في نهاية الجزء الأول (ص. 353 ـ 359). يتعلق الاستنتاج الأول الذي اخرج به بالنموذج السردي الذي وضعته في القسم الأول من «الزمان والسرد» تحت عنوان «ثالوث المحاكاة». لقد حرصت الدراسة التي انتهى القارئ للتو من قراءتها على البقاء داخل حدود المحاكاة2، أي ضمن حدود العلاقة المحاكاتية التي ماهى أرسطو بينها وبين تأليف لحكاية ما محكوم بقاعدة. هل كنت وفيا حقاً لهذه المعادلة المهمة بين المحاكاة والحبكة؟

أود بصراحة أن أُعبّر عن بعض الشكوك التي ظلت تساورني طوال كتابة هذا الجزء.

تجد أسهلها على الصياغة إجابتها في «فن الشعر» لأرسطو. أليس استخدامي للمفهوم الجوهري «سرد»، ولصيغة الصفة «سردي» والفعل «يسرد» (وأحيانا «يحكي»، «يقص»)، والتي أعتقد أنها مترادفة بدقة متناهية، يعاني من غموض جدي، إلى درجة أن هذه المصطلحات تبدو وكأنها تغطي أحيانا حقل محاكاة الفعل برمته، وتقتصر في أحيان أخرى على نمط الفضاء السردي مستبعدة النمط الدرامي؟ والأكثر من ذلك، ألا تجد بسبب هذا الغموض أنني نقلت من دون تعليق مقولات يختص بها النمط الدرامي إلى نمط الفضاء السردي؟

يبدو لي أن حقي في استخدام مصطلح «سرد» بمعنى توليدي، بينما أنا احترم في السياقات المناسبة الفرق بين نمط الفضاء السردي والنمط الدرامي، يستند إلى اختياري لفكرة محاكاة فعل كمقولة مهيمنة نفسه. الواقع إن لمقولة الحبكة، ومنها تُشتق فكرتي عن الحبك، النطاق نفسه الذي تمتلكه محاكاة الفعل. وهو اختيار يؤدي إلى تراجع التمييز بين نمط الفضاء السردي والنمط الدرامي إلى الخلفية. إنه يجيب عن سؤال «كيف» المحاكاة، وليس عن «ماذا» المحاكاة. لهذا السبب نجد أن بالامكان إيراد الأمثلة على الحبكات المتقنة دون تمييز من هوميروس أو من سوفوكليس.

لكن هذا الشك يعاود الظهور بصيغة أخرى عندما ينظر المرء في ترتيب فصولي الأربعة في هذا الجزء. يمكن أن يُسلّم المرء بأنني بتوسيعي وتعميقي لفكرة الحبكة، كما أعلنت في مقدمة الفصلين الأولين من هذا الجزء، قد أكدت وعززت أسبقية المعنى التوليدي للسرد القصصي مقارنة بالمعنى النوعي لنمط الفضاء السردي. من جانب آخر، قد أُلام لأني حصرت تحليلاتي تدريجياً بنمط الفضاء السردي من خلال تعاملي مع الزمن بصيغة ألعاب. التمييز بين التلفيظ والتقرير، ثم التأكيد على الجدلية بين خطاب الراوي وخطاب الشخصية، وأخيرا حقيقة أنني ركزت في النهاية على وجهة النظر والصوت السردي؛ ألا تدل كل هذه الجوانب على انحياز لنمط الفضاء السردي؟ لقد حرصت حرصاً شديداً، وأنا استشرف هذا الاعتراض، على أن لا أقارب هذه الألعاب مع الزمن إلا ضمن إسهامها في تأليف العمل الأدبي، متبعاً في ذلك الدرس الذي تعلمته من باختين، وجينيت، ولوتمان، وأوسبنسكي. واعتقد أنني قد «أغنيت» بهذه الطريقة فكرة الحبكة، بما ينسجم والوعد الذي قطعته في مقدمتي، كما أني أبقيتها على مستوى عمومية محاكاة الفعل نفسه أيضا، والتي تبقى بذلك المفهوم الذي استرشد به. وأنا مستعد للاعتراف بان إجابتي كانت ستزداد إقناعا لو أن تحليلات مثل تلك التي كرّسها هنري غوهير للفن الدرامي قد تمكنت من إظهار أن المقولات نفسها

ـ وجهة النظر والصوت بين أُخريات ـ تبقى فاعلة في الصنف الدرامي أيضا[108]. كان بوسع ذلك أن يوفر لنا الدليل على أن التركيز على الرواية يمثل ببساطة حصرا لمساحة التناول قائماً كأمر واقع، وهو الوجه الآخر للتركيز الذي مارسه أرسطو على الحبكة المأساوية بما أتى عليها بالنفع. لكن علينا الإقرار بحقيقة غياب هذا الدليل عن العمل الحالي.

لسوء الحظ تبعث هذه الإحالة على الرواية شكوكي الابتدائية بسبب طبيعة هذا الجنس نفسها. هل الرواية مجرد مثال واحد على السرد القصصي بين أمثلة أخرى؟ هذا هو بالفعل ما يبدو انه الفرضية الكامنة خلف اختيار الحكايات الثلاث عن الزمن التي اختبرتها في الفصل الختامي. ومع ذلك هنالك أسباب تدعونا إلى الشك في أن الرواية تقبل تصنيفها دونما إشكالات ضمن خطة متجانسة لوصف الأجناس السردية. أليست الرواية جنساً ضد ـ الجنس يجعل من المستحيل بحكم هذه الحقيقة ذاتها الجمع مرة أخرى بين الفضاء السردي والنمط الدرامي تحت مصطلح شامل هو «السرد القصصي»؟ هنالك ما يعزز هذا الجدل على نحو يثير الإعجاب في المقالات التي كرسها باختين لـ «المخيلة الحوارية»[109]. حسب باختين، تفلت الرواية من كل تصنيف متجانس لأننا لا نستطيع أن نجمع تحت مسمى واحد تلك الأجناس التي أصابها الجفاف، والملحمة مثالها التام، مع الجنس الأدبي الوحيد الذي وُلد بعد تأسيس الكتابة والكتب، الوحيد الذي يستمر في التطور من دون أن يتوقف أبدا عن معاودة التفكير في هويته. قبل الرواية، كانت الأجناس ذات الأشكال الثابتة تميل إلى تعزيز بعضها البعض مشكّلة بذلك كلاً متجانساً، طاقماً أدبيا متسقاً، وبالتالي كان بوسع نظرية عامة في التأليف الأدبي مقاربتها. لكن الرواية، بما أوقعته من زعزعة لبقية الأجناس، بثت الاضطراب في الاتساق الإجمالي. حسب باختين، هنالك ثلاثة عوامل رئيسة تمنعنا من وضع الملحمة والرواية ضمن صنف واحد. أولا، أن الملحمة تضع تاريخ بطلها في «ماض تام» إذا استخدمنا تعبير هيغل، ماض لا صلة له مع زمن

الراوي (أو القاص) وجمهوره. ثم أن هذا الماضي المطلق لا يرتبط بزمن التلاوة إلا بوساطة التقاليد الوطنية التي تأمر باحترام يخلو من أي نقد، وبالتالي من أية ثورة. أخيرا، وقبل كل شيء، يعزل التقليد عالم الملحمة وشخصياته البطولية عن محيط التجربة الجمالية والشخصية للناس اليوم. الرواية تولد من تدمير هذه «المسافة الملحمية». لقد كان للأثر الضاغط الذي مارسه الضحك، والسخرية، و«الكرنفالية»، وعلى نحو أعم الوسائل التعبيرية للملهاة الجادة ـ التي تبلغ ذروتها في عمل رابليه، الذي يلقي أعلى درجات الاحتفاء من باختين نفسه ـ كان لكل هذا الأثر دوره في أن تخلي المسافة الملحمية الطريق للراهنية المستندة إلى الاشتراك في كون أيديولوجي ولغوي واحد والتي تميز العلاقة بين الكاتب والشخصيات والجمهور في عصر الرواية. باختصار، إن ما يوفر الأساس الأكيد لإقامة الضدية بين أدب «وضيع» وكل ما عداه من أدب «رفيع» هو اندثار المسافة الملحمية.

هل يجعل هذا التضاد الشامل بين الملحمة والرواية من تحليل كالذي قدمته، يدّعي جمع كل الأعمال الهادفة بشكل أو بآخر إلى خلق محاكاة للفعل تحت مُسمى عام واحد، عديم الفائدة؟ لا اعتقد ذلك. مهما وسعّنا شقة التضاد بين الأدبين «الرفيع» و«الوضيع»، ومهما عمّقنا الهوة التي تباعد المسافة الملحمية والراهنة بين الكاتب والجمهور، فان ذلك لن يلغي الملامح العامة للقصص. كانت الملحمة القديمة، على نحو لا يقل عن الرواية الحديثة، نقداً متفحصاً لمحدوديات الثقافة المعاصرة لها كما بيّن جيمس ردفيلد عبر مناقشته الإلياذة. والعكس بالعكس، لا تحقق الرواية الانتماء إلى زمنها إلا بقبولنا نوعاً آخر من المسافة، هي مسافة القصص نفسها. وهذا هو السبب الذي يدعو النقاد المعاصرين إلى الاستمرار، كما فعل غوته وشيلر في عملهما المشترك، وهيغل في «ظاهراتية الروح» وفي كتابه «علم الجمال»، دون إنكار لأصالة الرواية في تشخيصها بوصفها شكلاً ـ وهو شكل «وضيع» إن شئت ـ من أشكال الملحمة، وتقسيم الأدب إلى ملحمة،

ودراما، وشعر غنائي. تؤشر نهاية المسافة الملحمية بالتأكيد قطيعة بين المحاكاة «الرفيعة» والمحاكاة «الوضيعة» لكننا تعلمنا من نورثرب فراي الإبقاء على هذا التمييز ضمن فضاء القصص. وكما لاحظ أرسطو، فسواء كانت الشخصيات «أرقى» أم «أدنى» أم «مساوية» لنا، فإنها تبقى كلها برغم ذلك تمثل فاعلين لتاريخ مُحاكى. وهذا هو السبب في أن الرواية لم تفعل إلا زيادة مشكلة الحبك تعقيداً على نحو لانهائي، بل ويمكن لنا حتى القول، من دون الوقوع في تناقض، وبدعم من باختين أيضا، أن تمثيل واقع في حالة تحول كامل، ورسم شخصيات غير مكتملة، والإحالة على حاضر يُعّد مُعلّقاً، «دون أية خاتمة»؛ كل هذا يستلزم من خالق الحكايات نظاما شكلياً أكثر صرامة من ذلك المطلوب من حكواتي العالم البطولي الذي يحمل معه إكتماله الداخلي. لكني لن احصر نفسي في مثل هذا الجدال الدفاعي. فأنا ادّعي أن الرواية الحديثة تطالب النقد الأدبي بما هو أكثر بكثير من إعادة صياغة أدق لمبدأ تركيبة المتنوع، الذي عَرّفت به الحبك رسمياً. إنها تنتج فضلاً عن ذلك إثراء لفكرة الفعل نفسها، بما يتناسب وفكرة الحبك. فإذا بدا أن الفصلين الأخيرين من هذا الجزء قد ابتعدا عن محاكاة الفعل بالمعنى الضيق للكلمة، لصالح محاكاة الشخصية، من اجل أن ينتهيا، بكلمات دوريت كوهن، إلى محاكاة الوعي، فان هذا الانجراف الذي سار فيه تحليلي شكلي أكثر منه واقعي. في أقصى حد، يمثل «المونولوغ المروي» الذي يمكن أن يُختزل إليه حدث «بنيلوبي» في نهاية رواية جويس «يوليسيس» ذروة الإيضاح لحقيقة أن القول يبقى هو نفسه الفعل، حتى عندما يتحصن القول في الخطاب غير المنطوق لفكر صامت لا يتردد الروائي في سرده.

والآن لابد من أن يُستكمل هذا التقييم الأولي بمقابلة استنتاجات هذه الدراسة المكرسة لتصور الزمن في السرد القصصي مع تلك التي خرجت بها، في نهاية الجزء الأول، بصدد تصور الزمن في السرد التاريخي.

اسمحوا لي أولا القول إن هذين التحليلين، اللذين يتعاملان على

التوالي مع التصور في السرد التاريخي والتصور في السرد القصصي، يتوازيان على نحو دقيق ويؤلفان وجهين لبحث واحد في فن التأليف؛ الذي وضعته في القسم الأول تحت مسمى المحاكاة 2. بهذا يكون واحداً من القيود المفروضة على تحليلاتي للسرد التاريخي قد أزيل؛ لقد أصبح الحقل السردي برمته الآن مفتوحاً أمام التأمل. وبذلك أيضا، تكون فجوة جدّية تعاني منها الدراسات التي تتناول السردية اليوم قد سُدّت. لقد استدعيت كتابة التاريخ والنقد الأدبي كليهما ودعوتهما لتشكيل علم سرد كبير، تتساوى فيه حصتا السرد التاريخي والسرد القصصي.

هنالك الكثير من الأسباب التي تمنعنا من التعجب لهذا الانسجام بين السردين التاريخي والقصصي على مستوى التصور. لن أطيل الوقوف عند أول هذه الأسباب، تحديداً حقيقة أن النمطين كليهما مسبوقان باستخدام السرد في الحياة اليومية. إن القسط الأكبر من معلوماتنا عن الأحداث في العالم يرجع في الواقع إلى معرفة تأتينا عبر ما نسمعه من الآخرين. بهذه الطريقة يكون فعل ـ إن لم نقل فن ـ السرد أو القصص جزءا من التوسطات الرمزية للفعل التي ربطتها بالفهم السبقي للحقل السردي ووضعته تحت مسمى المحاكاة1. بهذا المعنى يمكننا القول إن كل فنون السرد، وفي مقدمتها تلك المتعلقة بالكتابة، هي تقليد للسرد كما يُمارس فعلاً في تعاملات الخطاب العادي. ومع ذلك لا يستطيع هذا المصدر المشترك للمرويات التاريخية والقصصية بحد ذاته أن يحفظ القرابة بين النمطين السرديين في شكليهما الأكثر تفصيلا، كتابة التاريخ والأدب. لابد من بحث سبب ثان لهذا الانسجام القائم. لا تصبح إعادة تأسيس الحقل السردي ممكنة إلا بقدر ما تكون العمليات التصورية في الميدانين قابلة للقياس بمعيار واحد. بالنسبة لي ظل هذا المعيار هو الحبك. في هذا المجال، لا عجب أننا أعدنا في السرد القصصي اكتشاف العملية التصورية نفسها التي واجهت التفسير التاريخي، طالما إن النظريات السردوية المطروحة في القسم الثاني سمحت بتحويل مقولات الحبك الأدبية

إلى حقل السرد التاريخي. بهذا المعنى، نكون قد أعدنا إلى الأدب ما كان التاريخ قد استعاره منه.

لا يصمد هذا السبب الثاني، بدوره، إلا إذا حافظت التحويلات الخاصة بنموذج الحبك البسيط المأخوذ عن أرسطو، على تقارب بيّن حتى في أكثر صيغها تباعدا. ولابد أن القارئ قد لاحظ في هذا المضمار شبها كبيرا بين محاولتي التي قمت بها في الحقلين السرديين كل على انفراد لكي أمنح فكرة الحبك امتدادا أوسع، وذلك الفهم الأكثر أساسية الذي قصد إليه أرسطو بوساطة الحبكة معتمدا، كما وصل إلينا، على تأويله المأساة اليونانية. لقد استرشدت في هاتين المحاولتين بالفكرتين أنفسهما الخاصتين بـ «التركيبة الزمنية للمتنوع» و«التوافق المتنافر»، وهما فكرتان تبلغان بالمبدأ الشكلي الأرسطي للحبك أبعد من أمثلته الخاصة في أجناس ونماذج أدبية مقررة بصرامة، مفسحا المجال له لينتقل دون محاذير من الأدب إلى التاريخ.

أخيرا، يعتمد أعمق أسباب الوحدة في «التصور السردي» على القرابة بين مناهج الاشتقاق التي استحضرتها في الحالتين لتوضيح خصوصية الممارسات السردية الجديدة التي ظهرت في حقل كتابة التاريخ والقصص السردي على حد سواء. أما بالنسبة لكتابة التاريخ، فإن علينا أن لا ننسى التحفظات التي استقبَلتُ بها الطروحات السردوية التي تجعل التاريخ جنسا بسيطا من نوع «القصة»، ولا تفضيلي الطريق الطويل المتمثل في «السؤال رجوعا» المستعار من «أزمة» هوسرل. لقد تمكنت بهذه الطريقة من أن أنصف ولادة شكل جديد من العقلانية داخل حقل التفسير التاريخي، بينما استبقيت في الوقت ذاته، من خلال هذا النشوء للمعنى، على تبعية العقلانية التاريخية للفهم السردي. تذّكروا أفكار شبه ـ الحبكة، وشبه ـ الشخصية، وشبه ـ الحدث التي حاولت بوساطتها أن أضع هذه الأنماط الجديدة من التصور التاريخي في المكان الذي يناسبها ضمن مفهوم الحبك بمعناه الواسع على أنه تركيبة المتنوع.

يقودنا الفصلان الأول والثاني من هذا الجزء إلى تعميم مماثل لمفهوم الحبكة ضمن قيود فكرة التركيبة الزمنية للمتنوع المتنافر. لقد تمكنا، من خلال إثارة الأسئلة حول التقليدية التي تمّيز تطور الأجناس الأدبية بقدر ارتباطها بالسردية، من أن نستكشف امكانات الانحراف التي يمكن للمبدأ الشكلي للتصور السردي أن يتحملها، وانتهينا إلى الرهان على أنه برغم العلامات المنذرة بانقسام يتهدد مبدأ الحبك السردي نفسه، فإن هذا المبدأ ينجح دائما في تجسيد نفسه في أجناس أدبية جديدة قادرة على أن تديم التواصل الأزلي على مر العصور لفعل السرد. ولكن اختباري للمحاولات التي قامت بها السيمياء السردية لإعادة صياغة البنى السطحية للمرويات بوصفها وظيفة لبناها العميقة يمكّننا من ملاحظة تواز دقيق بين أبستيمولوجيا التفسير التاريخي وتلك الخاصة بالنحو السردي. ولقد بقيت فرضيتي دون تغيير في الحالتين. إنها دفاع عن أسبقية الفهم السردي على العقلانية السردوية. وبذلك تتأكد الطبيعة الشمولية للمبدأ الشكلي الخاص بالتصور السردي بقدر ما يكون ما يواجهه هذا الفهم هو الحبك في أقصى درجات الشكلانية، أي تحديدا التركيبة الزمنية للمتنوع المتنافر.

لقد اكتفيت حتى الآن بالتأكيد على التماثل، من وجهة نظر أبستمولوجية، بين تحليلاتي للعمليات التصورية على مستويي السردين التاريخي والقصصي. ويمكننا الآن أن ننتقل إلى التأكيد على اللاتناظرات التي لن تجد ايضاحا كاملا لها إلا في الجزء القادم، عندما أرفع الفواصل التي فرضتها على سؤال الحقيقة. فإذا كان هذا السؤال هو ما يميز التاريخ بوصفه سردا حقيقيا عن القصص في نهاية المطاف، فإن اللاتناظر الذي يؤثر في قدرة سرد ما على إعادة تصور الزمن ـ أي العلاقة المحاكاتية الثالثة بين السرد والفعل، على وفق المعجم الذي دأبت عليه ـ يعلن عن نفسه في المستوى الذي، كما كنا نناقش للتو، يُظهر فيه السردان القصصي والتاريخي أكبر قدر من اللاتناظر بينهما: مستوى التصور.

يمكن أن نهمل هذا اللاتناظر باستعادة النتائج الملفتة التي توصلت إليها دراساتي المتوازية للسردين التاريخي والقصصي، طالما أن التأكيد الرئيس، في الكلام عن تصور السرد للزمن، كان يدور حول نمط المعقولية الذي يمكن للقوة التصورية للسرد ادعاءه، وليس حول الزمن الذي كان موضع الاهتمام فيه.

والحال، يُعد السرد القصصي، لأسباب لن تظهر إلا في الجزء القادم، أكثر غنى في المعلومات بصدد الزمن على هذا المستوى ذاته من التأليف من السرد التاريخي. لكن ذلك لا يعني أن السرد التاريخي يفتقد الخصب في هذا المجال. إن مناقشتي للحدث، وعلى نحو أدق ملاحظاتي المتعلقة بعودة الحدث بوساطة منعطف الحقبة الزمنية الطويلة، جعلت زمن التاريخ يبدو حقلا واسعا، متضمنا من التنويعات ما يكفي لإجبارنا على صياغة فكرة شبه ـ الحدث. ومع ذلك، فإن هنالك قيودا أخرى، لن أتمكن من إيضاحها إلا في الجزء الثالث، تنتج عن حقيقة أن الحقب الزمنية المتنوعة التي يهتم بها المؤرخون تمتثل لقوانين تتصل بموضعها ضمن تيارات تزداد اتساعا، وأنها بالرغم من اختلافات كمية تتعلق بالإيقاع وتسارع الأحداث لا سبيل إلى إنكارها، تجعل هذه الحقب الزمنية والسرعات التي تناسبها متجانسة كل التجانس. وهذا هو السبب في أن ترتيب الفصول في القسم الثاني لم يتوافق مع أي تقدّم ملموس في فهم الزمن. لكن الشيء نفسه لا يصح على تصور الزمن في المرويات القصصية. لقد أمكن تنظيم الفصول الأربعة المطروحة في هذا الجزء على أساس فهم يزداد تفصيلا للزمنية السردية.

في الفصل الأول، كان الأمر يتعلق ببساطة بالجوانب الزمنية الخاصة بنمط التقليدية الموجودة في تاريخ الأجناس الأدبية ذات العلاقة بالسرد. لقد استطعت بذلك أن أعرّف نوعا من الهوية العابرة للتاريخ، من دون أن تفقد زمنيتها، لعملية التصور من خلال إيجاد صلة بين الأفكار الثلاث الخاصة

بالابتكار، والتأبيد، والأفول التي تبدو مضامينها الزمنية واضحة للعيان. وذهب الفصل الثاني أبعد في إشكالية الزمن عبر الجدال بين الفهم السردي والعقلانية الخاصة بعلم السرد، بقدر ما تستلزم الأخيرة لنماذجها الخاصة بالنحو العميق للسرد مكانة لا تعاقبية من حيث المبدأ، والتي تبدو تعاقبية التحولات مشتقة وغير جوهرية بالمقارنة معها. ولقد عمدت إلى وضع الطبيعة المنتجة للعملية الزمنية المتأصلة في الحبك بوصفها متصلة بالفهم السردي، على الضد منها، وهي العملية التي نرى عقلانية علم السرد تقدّم صياغة تتشبه بها. ولكن مع دراسة «الألعاب مع الزمن» في الفصل الثالث، ظهر للمرة الأولى أن السرد القصصي يطّور الموارد التي بدا أن السرد التاريخي يمنع استغلالها، لأسباب أكرر مرة أخرى لا يمكن إيضاحها في هذه المرحلة من بحثي. إذ في السرد القصصي فقط يضاعف صانع الحبكات الالتواءات التي تسمح بإقامة تقسيم إلى زمن يستغرقه السرد وزمن الأشياء التي تُسرد، وهو تقسيم يدّشنه نفسه التفاعل بين التلفيظ والتقرير في سياق السرد. يحدث كل شيء كما لو أن القصص، من خلال خلقها عوالم خيالية، تفتح فضاء لا محدودا أمام تمظهر الزمن.

قطعنا في الفصل الأخير الخطوة الأخيرة نحو خصوصية الزمن القصصي، وهو الفصل المكرس لفكرة التجربة القصصية للزمن. وأنا أعني بالتجربة القصصية طريقة افتراضية للعيش في العالم يُسقطها العمل الأدبي نتيجة قدرته على التعالي على الذات. وهذا الفصل هو النظير المقابل للفصل الذي كرسته للقصدية التاريخية في القسم الثاني. لذلك فإن اللاتناظر الذي اتكلم عنه الآن يُوازي علي نحو دقيق التناظر بين السرد التاريخي والسرد القصصي على مستوى البنية السردية. هل يعني هذا اننا اجتزنا، في القصص وكذلك في التاريخ، الحد الذي رسمته في البداية بين مسألة المعنى ومسألة الاحالة، أو الأفضل، كما أميل الى القول، بين مسألة التصور ومسألة اعادة التصور؟ لا أعتقد ذلك. حتى لو كان لزاماً عليّ الأقرار بأن اشكالية التصور

تبقى في هذه المرحلة مفتوحة أمام جاذبية قوية جداً تمارسها اشكالية اعادة التصور ـ والأمر كذلك بسبب قانون اللغة العام القائل إن ما نقوله محكوم بما نتكلم عنه ـ فانا لا أزال أؤكد بقوة مماثلة أن الحد الفاصل بين التصور واعادة التصور لم يتم اجتيازه بعد، ما بقي عالم العمل تعالياً محايثاً في النص.

لهذا التحفظ في تحليلي شبيه في تحفظ مشابه مارسته في القسم الثاني، عندما فصلت الخواص الأبستمولوجية للحدث التاريخي بقدر تعلق الأمر بـ «واقعية» الماضي التاريخي. لذلك، فكما امتنعت عن البت في مسألة الإحالة الخاصة بالحدث التاريخي على الماضي الفعلي، فأنا امتنع عن اتخاذ أي قرار بخصوص قدرة السرد القصصي على كشف وتحويل عالم الفعل الواقعي. بهذا المعنى، فإن الدراسات التي كرسّتها للحكايات الثلاث عن الزمن تمهد الطريق - دون أن تحقق فعلياً - النقلة من مشاكل التصور السردي إلى مشاكل إعادة تصور الزمن بوساطة السرد، والذي سيكون موضوع القسم الرابع. لن يمكن عبور العتبة التي تفصل بين هذه الإشكاليات، في الواقع، إلا عندما يواجه عالم النص عالم القارئ. عندها فحسب يكتسب العمل الأدبي معنى بكل ماتعنيه الكلمة، عند التقاطع بين العالم الذي يسقطه النص والعالم المعيش للقارئ. وتتطلب هذه المواجهة بدورها المرور عبر نظرية في القراءة، بقدر ما تؤسس الأخيرة المكان المُميز الذي يحدث فيه التقاطع بين العالم المتخيل والعالم الفعلي. لن يتمكن السرد القصصي من تأكيد أحقّيته في الصحة إلا بعد طرح نظرية في القراءة في أحد الفصول الختامية للجزء الثالث، وسيكون ثمن ذلك إصلاحا جذرياً لمشكلة الحقيقة. وسوف يتضمن ذلك قدرة العمل الفني على تقديم الفعل الإنساني وتحويله. وبالطريقة نفسها، لن تدخل مساهمة السرد القصصي في إعادة تصور الزمن في تضاد مع مقدرة السرد التاريخي على الكلام عن الماضي الفعلي وفي تآلف معها إلا عندما يكتمل تقديم نظرية القراءة. إذا كانت

أطروحتي حول مشكلة الإحالة المثيرة لكثير من الخلاف في نظام القصص تمتلك أية أصالة، فإنما سيكون ذلك بقدر امتناعها عن فصل ادعاء الحقيقة الذي يُؤكده السرد القصصي عن ذلك الادعاء بها الذي يُقدمه السرد التاريخي، بل تحاول أن تفهم كل واحد منهما في إطار علاقته بالآخر.

لذلك لن تصل مشكلة إعادة تصور الزمن بوساطة السرد إلى خاتمتها إلا عندما نكون في موقع يسمح لنا بجعل المقاصد المرجعية للسرد التاريخي والسرد القصصي على التوالي تتمازج فيما بينها. عندها سيكون تحليلنا للتجربة القصصية للزمن قد رسم على الأقل انعطافة حاسمة باتجاه حل هذه المشكلة التي هي أفق بحثي، من خلال توفيره لنا شيئاً من قبيل عالم النص لنفكر فيه، بينما ننتظر تكملته، التجربة المعيشة للقارئ، التي بدونها لا تكتمل دلالة العمل الأدبي.

# دليل المصطلحات

| | |
|---|---|
| لا تعاقبي | achronological |
| تراكمي | additive |
| الحين: زمن رياضي يشير إلى عمر العالم دون تحديد. | aevum |
| فاعل | aktant |
| زمن الفعل | aktzeit |
| الدجال | alazon |
| الخيمياء | alchemy |
| حظي: متعلق بالحظ | aleatory |
| الوسيلي، التقريري | allocutionary |
| الفوات: التخالف بين زمنين | anachronism |
| التخالفات الزمنية | anachrony |
| الانكشاف: كيف تنتهي القصة | anagnosis |
| باطني: يشير إلى معان خفية | anagogic |
| تأويل باطني أو أشاري | anagogy |
| الاستعادة | analepsis |
| كرب | angust |
| الاحيائية: معاملة الجماد كبشر | animism |

| | |
|---|---|
| anisochronies | تباينات زمنية: تسريع الأحداث أو خفض سرعتها |
| anterior past | الماضي المتقدم |
| anticlosure | الختام المضاد |
| antonomy | التضاد |
| aorist | الماضي المبهم: زمن ماض لا يتحدد فيه اكتمال الفعل أو استمراريته أو تكراره. |
| Apocalypse | سفر الرؤيا |
| apocalypse | كشف رؤيوي |
| apodicity | القطعية |
| apologue | خرافة أخلاقية |
| aporia | معضلة |
| apperception | وعي الذات الاستبطاني |
| apprenticeship | تعلم |
| archetype | نموذج بدئي |
| articulation | النطق |
| as if | كأنما |
| aspects | كيفيات |
| aspectuality | كيفية |
| assertive | تقريري |
| atemporal | لا زمني |
| atemporality | اللازمنية |
| attendent spirit | الروح القرينة |
| Augenblick | اللحظة الحرجة |
| auktoriale ES | المنظور العلوي |
| aussparen | العزل جانبا |

| | |
|---|---|
| authoritative | موثوق به |
| axioms | أوليات: يصدق فيها العقل لذاته |
| Bildung streisender | إنسان مترحل: من أجل الثقافة والتعلم |
| Bildungsroman | رواية التطور الداخلي |
| canon | معتمد |
| catalyzer | حفاز |
| catharsis | تطهير |
| centrifugal | نابذ: طارد من المركز |
| centripetal | جابذ نحو المركز |
| chronicle | أخبار: عرض متسلسل للأحداث |
| chronogenesis | التوليدية الزمنية |
| chronology | تعاقب زمني |
| chronos | الزمن المستقيم: زمن لا عضوي خال من الاعتبارات الإنسانية. |
| chronotype | نموذج زمني |
| closure | الختام |
| codetermined | يتقرر بالمشاركة |
| coherent | مترابط منطقيا |
| conative | إرادي |
| concordance | توافق |
| concrete | عيني |
| conditional | شرطي |
| configuration | تصور |
| constative | معلوماتي |
| contariety | ضدية |
| contraction | إدماج |

| | |
|---|---|
| contradiction | تناقض |
| contrary | ضد |
| conventions | مواضعات |
| coordinate | عطف: في النحو |
| co-ordinates | إحداثيات |
| correlate | متلازم |
| counterpoint | طباق موسيقي: فن مزج الألحان |
| cri de coeur | صرخة من القلب |
| dechronologize | ينزع التعاقبية الزمنية |
| deductive | استنباطي |
| defiguration | نزع الشكل |
| denoument (lusis) | حل العقدة |
| desis | إحكام العقدة |
| diachrony | التعاقبية |
| dialogic | حواري |
| dianoia | الفكرة، التفكر |
| diegesis | الفضاء السردي: لدى جينيت |
| diegesis | نمط المحاكاة: لدى أرسطو |
| discordance | تنافر |
| discursive | استطرادي: انتقالي من المباديء إلى النتائج |
| distentio animi | روح الانتشار |
| distributional | توزيعي |
| duration | امتداد |
| duration | مدة |
| durativity | صيغة الاستمرار |

| | |
|---|---|
| eidos | الرد على الماهيات |
| ellipse | قطع ناقص |
| emplotment | حبك |
| episode | حدث |
| epistemic | ابستيمي |
| equivocal | ملتبس |
| equivocity | التباس |
| erlebte Rede | المونولوغ المروي |
| Erzahleit | زمن فعل السرد |
| Erzahlte Zeit | زمن مادة السرد |
| Erzahlungsituationen: Es | الحالات السردية (ستانزل) |
| eschatology | الدراسات الأخروية |
| esoteric | عرفان (حدسي لا عقلاني)، باطني |
| essence | ماهية |
| ethical | أخلاقي: الأخلاق النظرية |
| Eucharist | القربان المقدس |
| evaluation | تقييم |
| externalized | متخارج |
| extra - temporal | خارج الزمني |
| fable | حكاية خرافية |
| fiction | قصص (خيالي) |
| fictional | قصصي (خيالي) |
| fiduciary | ثقوي |
| figurative | مجازي |
| first person | ضمير المتكلم |

| | |
|---|---|
| fixation | تثبيت |
| flashback | استرجاع |
| focalization | تبئير |
| folding | الرزم |
| frequency | التواتر: عدد المرات |
| fullness | امتلاء |
| fusion | انصهار |
| gaze | تحديق |
| generic | توليدي |
| genre | جنس أدبي |
| Gestalt | جشطلت |
| gnomic | قول مأثور |
| gnosis | غنوص، معرفة حدسية |
| grasping together | الإدراك معا |
| grotesque | مشوه |
| hamartia | الخلل (في البطل المأساوي) |
| heuristic | كشفي، إرشادي |
| homology | تشاكل |
| homonymy | الاشتراك اللفظي |
| homophonic | أحادي الصوت |
| I - origines | أنا ـ الأصول |
| I - origo | أنا ـ الأصل |
| Ich ES | منظور المتكلم |
| illocutionary | التمريري، الأداتي |
| immanence | المحايثة، الملازمة |

| | |
|---|---|
| imminent | وشيك |
| imperfect | غير تام: زمن يشير إلى فعل، في الماضي عادة، يتسم بالاستمرارية وعدم الاكتمال. |
| inchoativity | صيغة الشروع |
| induction | استقراء |
| initiation | استهلال |
| instant | آن |
| intelligibility | معقولية |
| interdiction | التحريم |
| interlocution | تحادث، حوار |
| interlocutionary | تحادثي |
| interpolation | إقحام |
| introspection | الاستبطان |
| Ish - originitat | ذاتية |
| isotopy | نظير متماكن |
| iterative | تكرار |
| iterativity | صيغة التكرار |
| judicative | قضائي |
| kairos | الأوان: زمن تمنحه الفعالية الإنسانية دلالة وانتظاما. |
| langue | اللغة: لدى دي سوسير |
| lexeme | وحدة متمكنة (لكسيم) |
| lexical semantics | علم الدلالة المعجمي |
| locutionary | التعبيري |
| meaning effect | ناتج معنى |
| metabole | التبدل في الحظ |

| | |
|---|---|
| محاكاة ثانوية للفكر | mimesis logou |
| محاكاة فعل | mimesis praseos |
| الجهة: نسبة الموضوع إلى المحمول | modality |
| طراز | mode |
| إغاظة: لدى إدوارد سعيد | molestation |
| جوهر فرد | monad |
| عنصر دال (مونيم) | moneme |
| مونولوغي | monologic |
| خلقي: الأخلاق العملية | moral |
| مورفولوجيا (علم التشكل) | morphology |
| مرويات | narratives |
| علم السرد | narratology |
| عارف | noological |
| معياري | normative |
| حدوث | occurance |
| كلي المعرفة | omnicient |
| الكلية الزمنية | omnitemporality |
| ترتيب الأحداث: لدى جينيت | order |
| تحديد تضافري | overdetermination |
| نموذج تبادلي | paradigm |
| تبادلي | paradigmatic |
| محاكاة ساخرة | parody |
| الماضي المركب الثاني: زمن ماض اكتمل وانتهى قبل نقطة محددة أو ضمنية في الماضي. | past perfect (pluperfect) |
| التعاطف | pathos |

| | |
|---|---|
| pereniality | الديمومة |
| perfect tense | الزمن التام: يشير إلى فعل تم قبل نقطة محددة في الزمن. |
| performative | أدائي |
| peripeteia | انقلاب الحظ |
| perlocutionary | الوسيلية |
| personale or figurale ES | منظور الشخصية (ستانزل) |
| pharmakos | كبش الفداء |
| phoneme | وحدة صوتية (فونيم) |
| phonology | علم الصوت (الوظيفي) |
| picaresque novel | رواية العيارين |
| pluperfect (past perfect) | الماضي المركب الثاني: يصف فعلاً اكتمل قبل فعل ظاهر أو مضمر آخر |
| plurivocity | تعددية |
| polyphony | بوليفونية: تعدد الأصوات |
| pragmatics | تداوليات |
| predication | الإخبار |
| present perfect | الحاضر المركب الأول: يدل على فعل اكتمل في الحاضر. |
| presentification | استحضار |
| preterite | الماضي المطلق: يصف فعلاً أو حالة ماضية أو مكتملة |
| projection | إسقاط |
| prolepsis | استباق |
| propositional content | محتوى خبري |
| prospective | المستقبل الاحتمالي |
| pseudo - autobiographical | شبه سيرة ذاتية |
| putting into relief | إبراز المعالم |

| | |
|---|---|
| تقص | quest |
| معاود، متكرر | recurrent |
| إعادة التصور | refiguration |
| حكم تأملي أو تفكري | reflective judgment |
| مستوى التعبير | register |
| إعادة المنطقية | relogicizing |
| التخلي | renunciation |
| غير محكي | reported |
| الأثر الترجيعي | resonance - effect |
| استعادي | retrospective |
| كشف | revelation |
| طقوس | rites |
| شعائر | rituals |
| أثر القطع | rupture - effect |
| ارتيابية | Scepticism |
| تخطيطية | schematism |
| انشقاق | schism |
| الصف الثاني | second order |
| أجزاء، مقاطع | segments |
| تتابع | sequence |
| العزل جانبا | setting aside |
| دلالة | signification |
| صورة تشبيهية | simulocrum |
| (سرد) المرة الواحدة | singularity |
| أفعال الكلام | speech acts |

| | |
|---|---|
| speech situation | حالة كلامية |
| sprechsituation | حالة كلامية |
| statement | تقرير |
| Stereo - optics | بصريات مجسمة |
| syntagmatic | تتابعي |
| syntax | التركيب النحوي |
| taxonomy | تصنيف |
| tempo | شدة الايقاع |
| temporality | الزمنية |
| tense | زمن نحوي |
| tensitivity | صيغة التوتر |
| terminativity | صيغة الختام |
| textzeit | زمن النص |
| thematic | ثيمي |
| third person | ضمير الغائب |
| tradition | تقليد |
| traditionality | التقليدية |
| transcendent | متعال |
| transcendental | ترنسندنتالي |
| transfiguration | التجلي، تغيير المظهر |
| typology | نمطية |
| univocal | أحادي |
| utterance | التلفيظ : فعالية القيام بالسرد |
| verb | فعل نحوي |
| verisimilitude | احتمالية الصدق |

| | |
|---|---|
| نذالة | villainy |
| الخرق | violation |
| لحظة الهام | visitation |
| الصوت | voice |
| رواية الزمن | Zeitroman |

# هوامش الكتاب

## المقدمة

(1) قارن مع بول ريكور، «الزمان والسرد»، الجزء الأول، ت: كاثلين مكلوخلين وديفيد بيلور (شيكاغو: جامعة شيكاغو، 1984)، الفصل 3، خصوصا ص ص. 113 ـ 122[المقصود الفقرة الخاصة بالمحاكاة 2 ـ م.]

(2) يعرّف تزفيتان تودوروف الافكار الثلاث أدب وخطاب وجنس بصيغ بعضها البعض. قارن "La notion de litterature" في "Les Genres du discours" (باريس، سوي، 1978)، ص ص. 13 ـ 26. إذا ما تم الاعتراض بأن الاعمال المفردة تتجاوز كل تصنيف، يبقى صحيحا برغم ذلك بأن «التجاوز لكي يوجد بصفته كذلك يستلزم قانونا يتعرض تحديدا للتجاوز» (المصدر السابق، ص. 45). ويعتمد هذا القانون على تشفير معين لخواص انتقالية ذات وجود مسبق، أي في اضفاء الصفة المؤسساتية على بعض «التحولات التي تمر بها أفعال كلامية معينة لكي تنتج جنساً أدبيا معينا». (المصدر السابق، ص. 54). بهذا نحافظ على الوشائج الأدبية والخطاب العادي، وكذلك على استقلالية الأدب. ترد تحليلات تودوروف الأبتدائية لفكرة الأجناس الأدبية في كتابه «الفنطازي: مدخل بنيوي إلى جنس أدبي»، ت: ريتشارد هوارد (إيثاكا: جامعة كورنل، 1973).

(3) قارن «الزمان والسرد»، الجزء الأول، ص. 113»

(4) إن توخينا الدقة يجب تسمية علم السرد علم البنى السردية، من دون اعتبار للتمييز بين السرد التاريخي والسرد القصصي. ومع ذلك فإن «علم السرد» حسب الاستخدام المعاصر للمصطلح يتركز على السرد القصصي، من دون استبعاد بعض الغارات على منطقة كتابة التاريخ. وفي ضوء هذا التقسيم الواقع فعلا للأدوار أقوم بوضع علم السرد مقابل كتابة التاريخ.

(5) اخترت تكريس ثلاث دراسات لثلاثة نصوص أدبية عن هذه المسألة: رواية فرجينيا وولف «السيدة دالاوي»، ورواية توماس مان «الجبل السحري»، ورواية مارسيل بروست «البحث عن الزمن الضائع». أنظر أدناه، الفصل الرابع.

(6) يقترب تأويلي لدور القراءة في التجربة الأدبية من التأويل الذي طرحه ماريو فالديس في «ظلال في الكهف: مقاربة ظاهراتية إلى النقد الأدبي تعتمد نصوصا اسبانية» (تورنتو: جامعة تورنتو، 1982). «في هذه النظرية، البنية تابعة على نحو تام للوظيفة و.... مناقشة الوظيفة ستقودنا رجوعاً في نهاية المطاف إلى إعادة دمج التعبير والتجربة في التشارك التفاعلي بين الذوات الذي يمارسه القراء عبر الزمان والمكان». (المصدر السابق، ص. 15). كما أتفق أيضا مع الأطروحة المركزية لجاك غاريلي في Le Recel et la Dispersion: Essai sur le champ de lecture poétique (باريس: غاليمار، 1978).

## الفصل الأول

(1) يشير مصطلح نموذج تبادلي paradigm إلى الفهم السردي لقارئ مقتدر. وهو يرادف إلى حد كبير قاعدة تحكم التأليف. وقد اخترت أن أستخدم «نموذج تبادلي» كمصطلح عام يغطي ثلاثة مستويات هي المستوى المتعلق بمبادئ التأليف التي تغلب عليها الشكلانية، وذلك المتعلق بالمبادئ التوليدية (المأساة، الملهاة، وما إلى ذلك)، وأخيرا ذلك المتعلق بأنواع محددة (المأساة الإغريقية، الملحمة السلتية، وما إلى ذلك). ونقيضه العمل المفرد منظورا إليه بصيغ قدرته على الابتكار والانحراف. بهذا المعنى فإن مصطلح «نموذج تبادلي» يجب أن لا يخلط بمصطلحي «تبادلي» paradigmatic، «توزيعي» syntagmatic الخاصين بالعقلانية السيميائية في مشبهاتها للفهم السردي.

(2) انظر «الزمان والسرد»، الجزء الأول، ص ص. 113 ـ 122.

(3) وجب الشكر لروبرت شولز وروبرت كيلوغ لكتابهما «طبيعة السرد» (نيويورك: جامعة اوكسفورد، 1966)، حيث أنهما يصدران دراستهما للمقولات السردية، وبضمنها الحبكة، بعرض لإرثنا السردي الدارس، والقديم، والقروسطي، والحديث.

(4) لمثال الرواية الأنجليزية قيمة عالية على نحو خاص. قارن، إيان واط «نشوء الرواية: دراسات في ديفو، وريتشاردسون، وفيلدنغ» (بيركلي: جامعة كاليفورنيا، 1957). يصف واط العلاقة بين نشوء الرواية ونمو جمهور قراء جديد ولدت معه حاجة جديدة للتعبير عن التجربة الخاصة. وهذه مشكلات سأعود إليها في القسم الرابع من الجزء الثالث عندما أنظر في موقع القراءة ضمن نطاق المعنى الخاص بعمل سردي.

(5) انظر أيضا أ. أ. ميندلو، «الزمان والرواية» (لندن: بيتر نيفل، 1952، ط 2، نيويورك: هيومانتي برس، 1972).

(6) قارن ما كتبه هيغل عن «ابن أخ رامو» Le Neveau de Rameau في جـ. و. ف. هيغل، «ظاهراتية الروح»، ت: أ. ف. ميلر (اوكسفورد: كلارندون، 1977)، ص ص. 317 ـ 318، 322.

(7) رغم أن روبنسون كروسو لا يرقى إلى مستوى أبطالنا الأسطوريين المعاصرين الغربيين دون كيخوت، أو فاوست، أو دون جوان، يمكن اعتباره بطلا سابقا على ظهور رواية التعلم: فهو إذ يوضع في ظروف عزلة لا مثيل لها في الحياة الواقعية لا يحركه إلا الاهتمام بالربح ومعيار المنفعة، يصبح بطل تقصٍ تتفاقم فيه عزلته الأزلية كأنما هي منتقم خفي يوقع به القصاص لانتصاره المبين على خصومه. وهو بذلك يرفع العزلة منظورا

إليها على أنها الحالة الشاملة للوجود الإنساني إلى منزلة نموذج تبادلي. وهو ما يلزمنا بالابتعاد عن القول إنه شخصية تتحرر من الحبكة، بل هو يولدها. إن موضوعة هذه الرواية، ما أسميته تقصي البطل، تعيد طرح مبدأ نظام يفوق في دقته ذلك الموجود في الحبكات التواضعية في الماضي. وفق هذا الاعتبار، يمكن أن يُعزى كل ما يرقى برائعة ديفو عن مجرد سرد بسيط لرحلة ومغامراتها ويضعها داخل الحيز الجديد للرواية، إلى ظهور تصور تكون فيه «الحكاية الخرافية» محكومة بالثيمة على نحو ضمني، في اشارة إلى ترجمة نورثرب فراي لحبكة muthos أرسطو بـ «خرافة وثيمة». [يفضل د. عبد الرحمن بدوي ترجمة كلمة muthos بـ «خرافة» كما ورد في ترجمته لـ «فن الشعر» لأرسطو، وهي الترجمة الأدق، لكننا اعتمدنا في هذا الكتاب الترجمة التفسيرية «حبكة» كما فعلت من قبل السيدة هيفاء هاشم في ترجمتها لـ «فن الشعر» لأرسطو الواردة في ثلاثية «النقد: أسس النقد الأدبي الحديث» جـ1 الصادرة عن وزارة الثقافة السورية، 1966. المترجم]

(8) ليست الإضاءة المتبادلة لمحوري الشخصية والفعل اللولبيين بالإجراء الجديد كليا. يظهر فرانك كرمود في كتابه «نشوء السرّية: حول تأويل السرد» (كمبردج: جامعة هارفرد، 1979) كيف ينشط هذا الاجراء من انجيل إلى آخر في اغتناء متزامن لشخصية يهوذا والأحداث المروية التي يشترك فيها. قارن المصدر السابق، ص ص. 84 ـ 95. وقد أظهر أويرباخ في وقت أسبق، في كتابه «المحاكاة: تمثيل الواقع في الأدب الغربي» (ت: ولارد ر. تراسك [برنستون: جامعة برنستون، 1953])، وجوه الاختلاف بين شخصيتي إبراهيم والرسول بطرس والشخصيات الهوميروسية. بينما الأخيرة مسطحة وتفتقر إلى العمق، فإن للأولى خلفية غنية قابلة للتطور السردي.

(9) رواية بروست، «البحث عن الزمن الضائع» التي سأنظر فيها لاحقا، يمكن أن تعد في آن واحد رواية تعلم ورواية تيار وعي. انظر أدناه، الفصل الرابع.

(10) من «باميلا» إلى «كلاريسا» نستطيع أن نرى أن هذا الإجراء يزداد صقلا. بدلا من مراسلة بسيطة بين البطلة وأبيها، كما في الرواية الأولى، تشبك «كلاريسا» في نسيج واحد تبادلين للرسائل بين البطلة وكاتمة أسرارها، والبطل وكاتم أسراره. والواقع، ان التكشف المتوازي لسلسلتين من المراسلات يسمح لريتشاردسون بالتخفيف من نواقص هذا الجنس بينما يزيد من مزاياه إلى أقصى حد من خلال تنويع وجهات النظر. وأرى أن بمقدورنا إطلاق تسمية «حبكة» على هذا الربط الرسائلي الدقيق، الذي يجعل الرؤيتين الأنثوية والذكورية تتناوبان، إلى جانب تناوب الحذر والانطلاق، بطء التطورات وفجائية الأحداث العنيفة. وقد كان ريتشاردسون، وهو واع جيدا بما كان يفعل واستاذ في فنه، يفتخر بأن عمله يخلو من استطراد لا ينبع من موضوعه ويساهم أيضا فيه، وذلك هو التعريف الرسمي للحبكة.

(11) ليس من قبيل المصادفة أن يطلق على العمل الإنجليزي في هذا الجنس الأدبي مسمى «رواية» novel [تعني الكلمة الإنجليزية «جديد» أيضا ـ المترجم]. يورد منديلو وواط عددا من التصريحات اللافتة للنظر صدرت عن ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ تشهد على قناعتهم أن ما يبتكرون جنس أدبي جديد، بالمعنى الضيق للكلمة. بالمثل صارت كلمة «أصيل»،

والتي كانت تعني في القرون الوسطى ما تكّرس على مر الزمن، صارت تدل على شيء غير مشتق، مستقل، مستقى من المصدر الأول، باختصار، شيء «جديد novel وحيّ في طبيعته وأسلوبه». («نشوء الرواية» ص. 14). لذلك صار لزاما أن تكون القصة المروية «جديدة» novel وأن تكون شخصياتها كائنات متعينة في ظروف خاصة. ولا مبالغة في ربط هذه الثقة بلغة بسيطة ومباشرة بالاختيار المشار إليه آنفا لشخصيات من خلفية اجتماعية دُنيا، يمكن أن يصفهم أرسطو بأنهم لا أسوأ منا ولا أحسن، بل مثلنا، كما هو الحال في الحياة الواقعية. إن أحد توابع هذه الرغبة في الصدق تجاه التجربة هو الابتعاد عن الحبكات التقليدية المستمدة من مخزن الأساطير، والتاريخ، والأدب الأسبق، إلى جانب اختيار شخصيات ليس لها ماضٍ أسطوري وقصص ليس لها تقليد سابق.

(12) بصدد نقطة التماس هذه بين الحميمية والطباعة وماينجم عنها من وهم عجيب بتماه بين القاريء والبطل، قارن «نشوء الرواية» ص ص. 196 ـ 197.

(13) تحتل رواية «توم جونز» لفيلدنغ مكانا خاصا في تاريخ الرواية الإنجليزية. وإذا كانت «باميلا» أو «كلاريسا» ريتشاردسون قد فُضّلتا عليها فذلك لأن النقاد وجدوا في هاتين الروايتين غلبة كبيرة لتصوير الشخصيات تصويرا مفصلا على حساب الحبكة بمعناها الضيق.وقد أعاد النقد الحديث لـ «توم جونز» مكانة بارزة بسبب معالجتها التفصيلية للبنية السردية من وجهة نظر التفاعل بين الزمن المروي وزمن الأشياء المروية. ومع أن الفعل المركزي فيها بسيط نسبيا، إلا إنه مقسم إلى سلاسل من الوحدات السردية، مستقلة نسبيا عن بعضها البعض ومتفاوتة في الطول، مخصص كل واحد منها لمجموعة أحداث مستقلة episodicتعزل بينها فواصل زمنية قصيرة أو طويلة تغطي هي نفسها فترات زمنية متباينة تماما، هنالك في الواقع ثلاث مجموعات تحتوي كل واحدة على ست مجموعات فرعية مكونة ثمانية عشر كتابا كل واحد منها يحتوي على سبعة وحتى عشرين فصلا. لقد استدعت هذه المشاكل الكبيرة في التأليف تنوعا كبيرا من الإجراءات والتغييرات المتواصلة وطباقات مدهشة. وليس مصادفة أن فيلدنغ كان أكثر حساسية بالاستمرارية التي تربط الرواية بالأشكال الأقدم في التراث السردي مما كان ديفو أو ريتشاردسون، اللذين هونا من شأن الملحمة التي تعود جذورها إلى هوميروس، أو إنه أضطر إلى استيعاب الرواية في «ملحمة نثرية». إيان واط الذي يورد هذه الصيغة يربطها مع تعليق هيغل في كتابه «علم الجمال» الذي مفاده أن الرواية تظهر روح الملحمة متأثرة بمفهوم حديث ونثري عن الواقع («نشوء الرواية»، ص. 239).

(14) بهذا المعنى، لا يكون ثمة تناقض جذري بين فكرتي ت. س. كوهن عن نقلة في النماذج التبادلية، وفوكو عن قطيعة أبستيمية، وتحليل غادامير للتقليد. لن تكون حالات القطيعة الأبستيمية ذات أهمية ـ بالمعنى الدقيق للكلمة ـ لو أنها أخفقت في تشخيص اسلوب تقليديتنا نفسه، الطريقة الفريدة التي هيكلت بها نفسها. ونحن نخضع لفاعلية التاريخ عبر مثل هذه الحالات من القطيعة التي يسميها غادامير Wirkungsgeschichte، وهي فكرة سأنظر فيها مستقلة في القسم الرابع من الجزء الثالث.

(15) نورثرب فراي، «تشريح النقد: أربع مقالات» (برنستون: جامعة برنستون، 1957).

(16) بول ريكور، «،تشريح النقد، أو نظام النماذج التبادلية» في إليانو كوك، جافيفا هوسك،

جي ماكفرسون: باتريشا باركر، جوليان باترك (محررون)، «المركز والمتاهة: مقالات في تكريم نورثرب فراي» (تورنتو: جامعة تورنتو، 1983)، ص ص. 1 ـ 13.

(17) يتأكد التوازي بين الأنماط القصصية من خلال الربط بين الحبكة والفكرة dianoia في «فن الشعر» لأرسطو إلى جانب أطروحة لونجينيوس عن السمو. «الخرافة والثيمة» يكونان معا القصة، وتعين الفكرة «غرض القصة».

(18) يمكن أن تتهم الرواية الواقعية في هذا المضمار أنها تخلط بين الرمز والعلامة. يتولد الوهم الروائي، على الأقل في بداياته، عن مزج مشروعين متباينين في مبدأ واحد: تأليف بنية لفظية مستقلة، وتمثيل الحياة الواقعية.

(19) هنري دي لوباك Exégèse médievale: Les Quartre Sens de l'Ecriture (باريس: أوبييه، 1959 ـ 1962) في خمسة مجلدات.

(20) محاولتي فصل التصور عن إعادة التصور بوصفها تجريدا فقط تستند إلى مفهوم مقارب لمراحل الرمز لدى فراي. إعادة التصور، فعليا، هي معاودة على مستوى المحاكاة3 لملامح عالم الفعل التي أنجز فهمها على مستوى المحاكاة1، عبر تصورها السردي (المحاكاة2)؛ أو بكلمات أخرى، عبر الأنماط «القصصية» و«الثيمية» لدى نورثرب فراي.

(21) «يمكن أن يتخلق الشعر من قصائد أخرى، والروايات من روايات أخرى. إن الأدب يشكل نفسه.» («تشريح النقد»، ص. 97).

(22) لا يختلف نقد النموذج البدئي، بهذا المعنى، اختلافا أساسيا عن النقد الذي مارسه غاستون باشلار في نظريته عن مخيلة « مادية» تحكمها «عناصر» الطبيعة: الماء، والهواء، والتراب، والنار؛ والتي يتولى فراي البحث في تحولاتها داخل نطاق اللغة. وهو أيضا قريب من الطريقة التي أقام بها ميرسيا إلياد كشوفات الأسرار المقدسة hierophanies بصيغ الأبعاد الكونية للسماء، والماء، والحياة .... الخ، والتي ترافقها دائما شعائر منطوقة أو مكتوبة. القصيدة بالنسبة لنورثرب فراي أيضا تقلد في طورها البدئي الطبيعة بوصفها عملية دورية مُعبّر عنها بطقوس (قارن «تشريح النقد»، ص. 145). تفكر الحضارة في ذاتها عبر هذه المحاولة لاستخلاص «شكل إنساني كلي» من الطبيعة.

(23) عندما تصاغ أسطورة الفصول الأربعة بصيغ الرمز الرئيس لسفر الرؤيا، وهي الأسطورة التي يُقِيم فيها هذا الرمز بالفعل، فإنها تفقد مرة وإلى الأبد صفاتها الطبيعية. في الطور النموذجي البدئي للرمز، تبقى الطبيعة تحتوي الإنسانية. في الطور الباطني المتسامي، الإنسانية هي التي تحتوي الطبيعة تحت علامة المرغوب فيه على نحو لامتناه.

(24) في مقالتي المشار إليها آنفا أناقش محاولة فراي جعل الأنماط السردية تتوافق مع أساطير الربيع، والصيف، والخريف، والشتاء.

(25) «في اللحظات العظيمة لدى دانتي وشكسبير، لنقل في «العاصفة» وذروة «المطهر»، يتولد لدينا شعور بأمر جليل تتجمع خيوطه، الشعور بأننا نوشك على رؤية ما ظلت كل تجربتنا الأدبية تدور حوله، الشعور بأننا انتقلنا إلى المركز الساكن لنظام الكلمات.» («تشريح النقد»، ص. 117).

(26) يورده فراي على ص. 126، ويكتب: « يعني مفهوم كلمة كلية التسليم بأن ثمة ما يمكن

اعتباره نظاما للكلمات.» (المصدر السابق، ص. 126). إلا أن من الخطأ الفادح القول بأصداء لاهوتية في هذه المقولة. بالنسبة لفراي، يكرس الدين نفسه لما هو موجود، بينما يكرس الأدب نفسه لما يمكن أن يوجد إلى حد يمنع الخلط بينهما. إن الثقافة والأدب المعبر عنها يحوزان على استقلالهما عبر النمط التخييلي تحديدا. يمنع هذا التوتر بين الممكن والفعلي فراي من أن يضفي على مفهوم القصص الأفق والقوة المحيطة اللذين يضفيهما فرانك كرمود عليه في العمل الذي سأنظر فيه لاحقا، وفيه يشغل سفر الرؤيا مكانا يشبه ذلك الذي يمنحه إياه فراي في نقده.

(27) «فن الشعر لأرسطو»، ت: جيمس هولتن (نيويورك: و. و. نورتن، 1982)، ص. 52.

(28) قارن جون كوستتش Kucich «الفعل في نهايات ديكنز: «البيت الكئيب» و«الآمال الكبيرة» في مجلة «قصص القرن التاسع عشر»، 33 (1978): 88 ـ 109. (هذا العدد من المجلة مكرس برمته للنهايات السردية). يطلق كوستتش تسمية النهايات «الحاسمة» على تلك التي تأتي معها بقطيعة تطلق ذلك النوع من الفعالية الذي يصفه جورج باتاي بـ «المضني». كما أنه يعبر عن دينه لعمل كينيث بيرك، خصوصا «القواعد النحوية للدوافع» (نيويورك: برنتس ـ هول، 1945) و«اللغة فعلا رمزيا» (بيركلي: جامعة كاليفورنيا، 1966). وملاحظته الأخيرة تستحق الاقتباس: « في كل النهايات الحاسمة، الوسائل التي تتسبب في ظهور تلك الثغرة **هي** النهاية.» (ص. 109، التأكيد منه).

(29) ج. هيلس ميلر، « إشكالية النهاية في السرد» في « قصص القرن التاسع عشر» 33 (1978): 3 ـ 7. ويعلن فيه « ليس من سرد يعرض بدايته أو نهايته.» (المصدر السابق، ص. 4). ويقرر أيضا أن «التباس النهاية ينشأ عن حقيقة أن من المستحيل القول إن كان سرد ما مكتملا». (المصدر السابق، ص. 5). صحيح إنه يتخذ مرجعا له العلاقة بين إحكام العقدة (desis) وحل العقدة (lusis) في «فن الشعر» لأرسطو وإنه يطور التباسات هذه الاستعارة الخاصة بإحكام العقدة بحماس كبير. لكن مكان هذا النص في «فن الشعر» يثير الكثير من الجدل بقدر ما تكون عملية إحكام العقدة وحل العقدة غير خاضعة لمعيار البداية والنهاية المنصوص عليه بوضوح في الفصل المعتمد الذي يكرسه أرسطو للحبكة. تبدو الأحداث المروية لا نهاية لها وهي حقيقة هكذا في واقع الحياة؛ لكن السرد بوصفه حبكة له نهاية. وليس لما يحدث بعد هذه النهاية صلة بتصور القصيدة. وهذا هو السبب في وجود مشكلة تتعلق بالنهايات الجيدة، وكما سنرى لاحقا، بـ « الختام المضاد».

(30) إحدى مزايا عمل باربرا هيرنشتين سمث « الختام الشعري: دراسة في كيف تنتهي القصائد» (شيكاغو: جامعة شيكاغو، 1968)، هو أنه يوفر لنظرية السرد ليس فقط نموذجا للتحليل جديرا بالملاحظة، ولكن أيضا اقتراحات ملموسة حول كيفية توسيع تعليقاته المحددة عن «الختام الغنائي» لتشمل «الختام الشعري» إجمالا. يسهل تبرير هذه النقلة، فنحن في الجانبين نتعامل مع أعمال شعرية، أي مع أعمال مبنية على أساس تعاملات مجالها اللغة العادية، وبالتالي فهي توقف هذه التعاملات. فضلا عن ذلك، فإن مدار الاهتمام في الحالتين أعمال محاكاتية بالمعنى الخاص لهذا المصطلح، تحاكي «ملفوظا» عاديا؛ جدالا، إعلانا، تفجعا. من هنا فإن العمل الأدبي لا يحاكي فعلا فحسب، بل يحاكي أيضا سردا عاديا مأخوذا من تعاملات الحياة اليومية.

(31) تتكلم باربرا هيرنشتين سمث في هذا المجال عن « الإحالة الختامية الذاتية» (المصدر السابق، ص. 172) حيث يحيل العمل على نفسه بوصفه كذلك من خلال طريقته في الانتهاء أو عدم الانتهاء.

(32) تميّز سمث بين «الخاتمة المضادة» التي تظل تحافظ على بعض الصلة مع الحاجة إلى نهاية ما بوساطة تطبيقها للإمكانات الانعكاسية للغة على عدم الاكتمال الثيمي للعمل والاستعانة بأشكال أكثر دقة للنهاية، وبما يقع «وراء الختام». أما فيما يتعلق بالخاتمة المضادة وتقنياتها في «تخريب» اللغة، فهي تقول، «إذا لم يتعرض الخائن، الذي هو اللغة، للنفي فإن للمرء أن يجرده من السلاح ويصيّره أسير حرب.» (المصدر السابق، ص. 254). أما بالنسبة لما يقع وراء الختام فإن « الخائن، اللغة، يلقى به على ركبتيه ولا يجرد من السلاح فقط بل ويضرب عنقه.» (المصدر السابق، ص. 266). وهي لا تقدم على هذه الخطوة لقناعتها أن اللغة الشعرية، بوصفها محاكاة لملفوظ، لا تستطيع أن تفلت من التوتر بين اللغة الأدبية وغير الأدبية. عندما تستبدل بالمفاجأة الحَظّية aleatory، مثلا، المفاجأة المتعمدة، كما هو الحال مع الشعر البصري، لا يتبقى ما يقرأ، وإنما ما يُنظر إليه فقط. عندها يجد النقد نفسه في مواجهة رسالة متوعدة تقول له «عليك أن تترك كل متاعك اللغوي عند هذه النقطة.» (ص. 267) لكن يتعذر على الفن أن يقطع صلته بمؤسسة اللغة المقتدرة. وذلك هو السبب في أن كلماتها الختامية تردد صدى كلمات فرانك كرمود « ومع ذلك... لكن» حين تتكلم على مقاومة النماذج التبادلية للتآكل: « ينتهي الشعر بطرق عديدة، لكن الشعر، كما أعتقد، لم ينته بعد.» (المصدر السابق، ص. 271).

(33) فرانك كرمود « الإحساس بالنهاية: دراسات في نظرية القصة « (نيويورك: جامعة اوكسفورد، 1966).

(34) سأعود إلى تعليقات كرمود البليغة عن الحين [aevum يشير هذا المصطلح إلى عمر العالم دون تحديد، وهو نوع من الزمن الرياضي يجربه في العادة فكر غير عضوي كالملائكة والشياطن ـ المترجم]، الأبدي أو السرمدي. وهو يرى في هذا الزمن المأساوي « نظام أمد ثالث متميز عن الزمن والأبدية.» (المصدر السابق، ص. 70)، وهو ما نسبته النظرية القروسطية إلى الملائكة. بالنسبة لي، سأربط في القسم الرابع هذه الخواص الزمنية بملامح أخرى في الزمن السردي تشير إلى تحرره من التتابع البسيط.

(35) يربط كرمود مصيبا هذا التعبير المرعب عن الزمن في «مكبث» مع روح الانتشار distentio، كما جرّبها مؤلف «الاعترافات» في عذابات هداية مؤجلة باستمرار: «بقيت اصرخ حتام سأبقى أردد غدا، غدا Quamdiu, quamdiu, cras et cras» (الكتاب الثامن، 12 : 28). ومع ذلك، فإن هذه الخاصية شبه الأزلية في « مكبث» التي تسم القرار المؤجل هي الضد لصبر المسيح في الحديقة على جبل الزيتون بينما هو ينتظر أوانه kairos، « الموسم الزاخر بالدلالة» (كرمود، ص. 45). هذا التضاد بين chronos أو الزمن المستقيم و kairos أو الأوان [يشير الزمن المستقيم chronos إلى زمن عشوائي، فوضوي، غير أنساني يمضي دون أن يأبه بمشاغل البشر، بينما يشير الأوان kairos إلى زمن متوافق، منظّم، فيه مواساة لمحنة الوجود الإنساني، وهو الزمن الذي

يسعى السرد إلى تشكيله ـ المترجم] يشير باتجاه موضوعة القسم الرابع من كتابي.

(36) تأكيد كرمود على هذه النقطة ذو دلالة: قارن المصدر السابق، ص ص. 25، 27، 28، 30، 38، 42، 49، 55، 61، وفي الصدارة ص ص. 82 و89.

(37) انظر هنا على نحو خاص مقال كرمود الرابع «الرؤى الحديثة» وفيه يصف ويناقش ادعاء عصرنا الفرادة، والإحساس الذي يسوده بأنه أسير أزمة أبدية. كما إنه ينظر فيما يسميه هارولد روزنبرغ التقليد الجديد.أما بالنسبة للرواية المعاصرة تحديدا، ألاحظ أن مشكلة نهاية النماذج التبادلية مطروحة بصيغ تناقض تلك المستخدمة في الأيام الأولى للرواية. في البدء غطى أمان التمثيل الواقعي على قلق التأليف الروائي. اليوم، عند الطرف الآخر لتطور الرواية، يرتد القلق الذي كَشف اللثام عنه الاقتناع بأن الواقع فوضوي، ضد فكرة التأليف المنظم نفسها. هكذا تصبح الكتابة مشكلة بالنسبة لنفسها ولاستحالتها.

(38) «الأزمة، بالرغم من سهولة المفهوم، هي عنصر مركزي لا محالة في محاولاتنا الخروج بمعنى للعالم الذي نعيش فيه.» (المصدر السابق، ص. 94).

(39) قارن مناقشة كرمود لروب ـ غرييه والكتابة المتاهية (ص ص. 19 ـ 24). وهو يؤكد محقا الدور التوسطي الذي لعبته التقنية السردية لدى سارتر وكامو، في «الغثيان» و« الغريب»، بوصفها أسهمت في الانشقاق الذي دعا إليه روب ـ غرييه.

(40) اقتبسه كرمود، ص. 102.

(41) تعبير « حبكة مواسية» يصبح تقريبا ضربا من الحشو. لا يقل أهمية عن تأثير نيتشه تأثير الشاعر والاس ستيفنس، خصوصا في الفقرة الأخيرة من مؤلفه « ملاحظات نحو قصص فائق».

(42) من هنا التحديد التضافري لمصطلح «النهاية» نفسه. فقد تكون النهاية نهاية العالم لهذا، أو سفر الرؤيا؛ نهاية الكتاب، أو كتاب سفر الرؤيا؛ نهاية الأزمة التي لا نهاية لها، أو أسطورة خاتمة القرن fin de siècle ؛ نهاية تقليد النماذج التبادلية، أو الانشقاق؛استحالة وضع نهاية لقصيدة ما، أو العمل الناقص؛ وأخيرا الموت، نهاية الرغبة. يمكن لهذا التحديد التضافري أن يفسر التهكم الكامن في التنكير الوارد في العنوان «الإحساس بنهاية» A Sense of an Ending [لا يظهر هذا المعنى في الترجمة العربية التي أنجزها د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي («الإحساس بالنهاية»، بغداد، دار الرشيد للنشر،1979)، وقد حرصت على عدم تغيير العنوان الذي عُرف به الكتاب في العربية ـ المترجم] لن ننفض أيدينا من النهاية أبدا. أو كما يقول والاس ستيفنس « توجد المخيلة دائما في نهاية مرحلة ما.» (مقتبس في كرمود، ص. 31).

(43) هنالك إمكانية لاستكشاف آخر للعلاقة بين القصص والأسطورة المحطمة، استكشاف يركز على الوظيفة الاستبدالية للقصص الأدبي بالنسبة لتلك السرديات التي مارست الأسطورة في ثقافتنا في الماضي. عندها تلوح معالم نوع آخر من النظام، الشك أن القصص قد استحوذ على سلطة هذه السرديات التأسيسية، أن هذه النقلة في القوة تتطلب، بالمقابل، حسب تعبير لإدوارد سعيد، أثر «إغاظة»، إذا فهمنا بذلك الجرح الذي يفتحه الكاتب في نفسه حين يدرك الطبيعة الوهمية والمغتصبة للسلطة التي يمارسها بوصفه مؤلفا (auctor)، قادرا ليس فقط على التأثير على القاريء ولكن على إخضاعه

لقوته فحسب. قارن، إدوارد سعيد، « البدايات: القصد والمنهج» (نيويورك: بيسك بوكس، 1975)، ص ص. 83 ـ 85 وإشارات متفرقة. من أجل المزيد من التحليل للثنائي سلطة/ إغاظة، قارن مثله « الإغاظة والسلطة في القصص السردي»، في ج. هيلس ميلر، محررا، « مظاهر السرد» (نيويورك: جامعة كولومبيا، 1971)، ص ص. 47 ـ 68.

(44) علينا أن نؤكد في هذا الخصوص فشل التبرير البيولوجي أو السيكولوجي البسيط للرغبة في التوافق، حتى إذا اتضح أنه يتأسس على ما في جشطلت الإدراك الحسي، كما في عمل باربرا هيرنشتين سمث، أو كما يقترح كرمود مستخدما مثال تكتكة الساعة. « نسأل ما الذي تقوله: ونتفق على أنها تقول تيك توك. من خلال هذه القصة نحن نؤنسنها، نجعلها تتكلم لغتنا ... تيك هي تكوين متواضع، توك رؤيا تنبؤية ضعيفة؛ وتيك توك لا ترقى على أية حال إلى مستوى حبكة.» (المصدر السابق، ص ص. 44 ـ 45، التأكيدات منه). هذه الايقاعات البيولوجية والادراكية الحسية تعود بنا على الدوام إلى اللغة: تدس «تكملة» تخص الحبكة والقصص نفسها ما أن نتكلم عن ساعة، ومع هذه التكملة يأتي « زمن الروائي» (المصدر السابق، ص. 46). [رغم أن كرمود يؤكد أن تيك توك لا ترقى إلى مستوى حبكة، فإنها بالنسبة له نموذج يوّضح ما تسعى الحبكة إلى إنجازه: «إنها تنظيم يؤنسن الزمن من خلال إعطائه شكلا، والفاصلة بين «تك» و«توك» تمثل زمنا متعاقبا يفتقد النظام من ذلك النوع الذي نسعى إلى أنسنته» ص. 45 ـ المترجم]

(45) يوري لوتمان، « بنية النص الفني»، ت: رونالد فرون (آن آربر: جامعة مشيغان، 1977)، يقدم حلا بنيويا بمعنى الكلمة لمشكلة ديمومة أشكال التوافق. وهو يرسم الخطوط العريضة لسلسلة من الدوائر متحدة المركز تحيط على نحو متزايد بدائرة مركزية، هي تلك الخاصة بالحبكة، والتي تشكل فكرة حدث ما، بدورها، مركزها. ويبدأ من تعريف عام للغة باعتبارها نظام اتصال يستخدم علامات مرتبة بطريقة ما، ونحصل من هذا على فكرة نص مفهوم بوصفه تتابعا من العلامات تتحول على وفق قواعد خاصة إلى علامة فريدة واحدة. بعدها نعبر إلى مفهوم الفن بوصفه نظام نمذجة ثانويا، ومن ثم إلى الفن اللفظي أو الأدب بوصفه واحدا من الأنظمة الثانوية المبنية من لغاتنا الطبيعية. على طول هذه السلسلة من العناصر المضمنة نشهد تكشف مبدأ « تعيين للحدود»، وبالتالي مبدأ عمليات تضمين وإبعاد تبدو وكأنها متأصلة في فكرة النص. إن النص، الذي يعينه حد ما، يتحول إلى وحدة مندمجة من الإشارات. وفكرة الختام ليست بعيدة. إنها تدخل عبر فكرة « إطار» ما، التي ترتبط بهذا المفهوم نفسه في الرسم، والمسرح (أضواء المسرح، الستارة)، والهندسة المعمارية، والنحت. بمعنى ما، تحدد بداية الحبكة ونهايتها فكرة الإطار هذه فقط، والتي ترتبط مباشرة بفكرة النص. ليس من حبكة من دون إطار، أي « الحد الفاصل بين النص واللانص» (المصدر السابق، ص. 209). هذا هو السبب كما سأبين في القسم الرابع، في أن العمل الفني، « وهو محدد مكانيا، يمكن أن يكون النموذج المتناهي للكون اللامتناهي، علم متخارج مع العمل» (المصدر السابق، ص. 217). لا تكون القصص مفتوحة النهاية أو التي دون نهاية مثيرة للاهتمام إلا بسبب الانحرافات والخروقات التي تفرضها على قاعدة الختام. لذلك تمثل فكرة الحدث بالنسبة للوتمان مركز لعبة الحلقات هذه (قارن، المصدر السابق، ص ص.

233و ما بعدها). إن التقرير الحاسم الذي يزيد من ضبط مفهوم الحدث، ويشخص بذلك الحبكة على أنها واحدة من الأطر الزمنية الممكنة، أمر غير متوقع تماما، على حد علمي، ليس له ما يوازيه في الأدب المتوفر حول هذا الموضوع. يبدأ لوتمان بتخيل ما يمكن أن يكون عليه نص دون أية حبكة أو أحداث. فيجد أنه سيكون نظام تصنيف محض، خزين بسيط؛ مثل قائمة مواضع، كما على خارطة. أما بالنسبة للثقافة، فستكون نظاما ثابتا من الحقول الدلالية (مرتبة بطريقة ثنائية لافتة: غني ضد فقير، نبيل ضد وضيع، ألخ). متى يقع حدث إذاً؟ « عندما تعْبر شخصية ما حدود بعض الحقول الدلالية.» (المصدر السابق، ص. 233). لذلك، هنالك حاجة إلى صورة ثابتة للعالم، وذلك لكي يتمكن أحد من تجاوز حواجزها ونواهيها الداخلية. والحدث هو هذا العبور، هذا التجاوز. بهذا المعنى، « يقام نص له حبكة على أسس نص يخلو من الحبكة، يكون هو نفيه.» (المصدر السابق). أليس هذا تعليقا يدعو إلى الإعجاب على قلب أرسطو وتنافر كرمود؟ هل نستطيع تصور ثقافة لا تحتوي على حقل دلالي محدد ولا على عبور تخوم ما؟

(46) أريك ويل، Logique de la Philosophie (باريس: Vrin 1967).

(47) في ولتر بنجامين، « إضاءات»، تحرير: حنه أرندت، ت: هاري زوهن (نيويورك: شوكن بوكس، 1969)، ص ص. 83 ـ 109.

(48) هنا تلتقي باربرا هيرنشتين سمث مع فرانك كرمود، كما بينت: تقول سمث «ينتهي الشعر بطرق عديدة، لكن الشعر كما أرى لم ينته بعد». (ص. 271). ويقول كرمود: «تبقى النماذج التبادلية على نحو ما.... وبقاء النماذج التبادلية يشغلنا بقدر ما يفعل تآكلها.» (ص. 42).

## الفصل الثاني

(1) قارن رولان بارت، « مقدمة إلى التحليل البنيوي للمرويات» في منتخبات من بارت، ت: سوزان سونتاج (نيويورك: هل اند وانغ، 1982)، ص ص. 251 ـ 295.

(2) رولان بارت، Poetique du récit (باريس: seuil، 1977)، ص. 14. يقتبس تزفيتان تودوروف بصدد هذا التشاكل المفترض بين اللغة والأدب ملاحظة فاليري ؛ ما الأدب إلا « توسيع وتطبيق لخواص معينة في اللغة.» («شعرية النثر»، ت: ريتشارد هوارد [ايثاكا: جامعة كورنل، 1977] ص. 28). على وفق هذا الاعتبار تكون إجراءات الأسلوبية (وبضمنها الصور البلاغية) والإجراءات الرامية إلى تنظيم سرد ما، إلى جانب الأفكار الرئيسة في المعنى والتأويل جميعا تجليات للمقولات اللغوية في السرد الأدبي (قارن المصدر السابق، ص ص. 29 ـ 41). ويزداد هذا التشاكل دقة عندما نحاول أن نطبق على السرد المقولات النحوية مثل اسم العلَم، والفعل، والصفة لوصف الفاعل الحقيقي ـ الذات ـ المسند إليه والفعل ـ المحمول، ومن هنا حالة التوازن أو اللاتوازن. لذلك يعد نحو السرد ممكنا. ومع ذلك علينا أن لا ننسى أن هذه المقولات النحوية تكون مفهومة على نحو أفضل حين نألف تجليها في السرد (قارن المصدر السابق، ص ص. 108 ـ 119، 218 ـ 233). وأود أن أؤكد هنا أن علاقة نحو السرد تتأصل مع نحو اللغة Langue

عندما نعبر من التركيب اللغوي إلى الجمل إلى وحدة تركيبية أعلى أو إلى تتابع (قارن المصدر السابق، ص. 116). وعلى هذا المستوى يفترض أن يصبح نحو السرد مساوياً لعملية الحبك.

(3) Poétique du récit، ص ص. 131 ـ 157. وجدت أن من الأفضل متابعة هذا التمييز في الفصل القادم.

(4) انظر لاحقا، ص ص. 38 ـ 44.

(5) يجد بارت في هذا تمييز بنفنست بين الشكل الذي ينتج الوحدات عبر التقطيع، والمعنى الذي يجمع هذه الوحدات في وحدات من صنف أعلى.

(6) قارن «مقدمة إلى التحليل البنيوي للمرويات»، ص. 270.

(7) يصل كلود ليفي ـ شتراوس بهذا المطلب إلى أكثر نتائجه تطرفا في كتابه Mythologique. ومع ذلك، سيتذكر قراء كتابه « الأنثروبولوجيا البنيوية» أيضا مقالته الموسومة « الدراسة البنيوية للأسطورة» والتحليل البنيوي التي تحتويه لأسطورة أوديب. (كلود ليفي ـ شتراوس، « الدراسة البنيوية للأسطورة» في أماكن متفرقة، « الانثروبولوجيا البنيوية»، ت: كلير جاكبسون وبروك غرونفست شوبف [نيويورك: بيسك بوكس، 1963]، ص ص . 206 ـ 231. وانظر أيضا مقاله « قصة أسديوال "Asdiwal" في « الانثروبولوجيا البنيوية»، الجزء الثاني، ت: مونيك ليتون [نيويورك: بيسك بوكس، 1976] ص ص. 146 ـ 197). وكما هو معروف جيدا، فإنه يلغي التكشف الحكائي للأسطورة لصالح قانون تجميعي لا يربط بين جمل زمنية ولكن بين ما يسميه ليفي ـ شتراوس حُزما من العلاقات، مثل المبالغة في تقدير أهمية علاقات الدم في ضدية مع التقليل من شأنها، وعلاقة الاعتماد على الأرض (autochthony) في ضدية مع التحرر منها. وسوف يكون القانون البنيوي لهذه الأسطورة المنشأ المنطقي للحلول المطروحة لهذه المتناقضات. سأغفل هنا أي دخول في عالم الأسطورة، وقد اتخذت من الملحمة بداية للسرد القصصي عبر انتزاعها تجريديا من قرابتها للأسطورة واعتمادها عليها. وسألتزم بهذا التحفظ نفسه في القسم الرابع، خصوصا في مناقشة التقويم الزمني حيث سأمتنع عن تناول مشكلة العلاقات بين الزمن التاريخي والزمن الأسطوري.

(8) مونيك شنيدر، والتي أستعير منها هذا الاستبصار الحاسم (مونيك شنيدر، "Le Temps du Conte" [باريس: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique، 1980]، ص ص. 85 ـ 123، قارن ص ص. 85 ـ 87) أكدت مثلا على تحول الطبيعة «العجائبية» للحكاية الفولكلورية، والذي نجم عن إشراكها المسبق في ممارسة شعائر الاستهلال، إلى موضوع معقول تماما، واقترحت «إيقاظا جديدا لتلك القوى التي تمّكن الحكاية الفولكلورية من مقاومة هذه المصادرة.» (المصدر السابق، ص. 87). لا يعنيني هنا تلك القوى التي تلازم الطبيعة «العجائبية» للحكاية الفولكلورية، إنما ما تتميز به من مصادر للمعقولية بوصفها ابتداء خلقا ثقافيا.

(9) يعلن رولان بارت في مقاله « مقدمة إلى التحليل البنيوي للمرويات» أن «التحليل اليوم يميل إلى «نزع التعاقب الزمني» عن الاستمرارية السردية و«يعيد المنطق» إليها، ليجعلها تعتمد على ما يسميه مالارميه بالنسبة للغة الفرنسية «الصواعق البدائية للمنطق» (بارت،

ص.270). ثم يضيف بخصوص الزمن، «إن المهمة هي النجاح في تقديم وصف بنيوي لوهم التعاقب الزمني؛ إن على المنطق السردي إيضاح الزمن السردي.» (المصدر السابق). كان بارت يرى في تلك الفترة أن بإمكان استبدال العقلانية السردية بالمعقولية السردية أن يحول الزمن إلى « وهم التعاقب الزمني». والواقع، إن مناقشته لهذه الفكرة تأخذنا إلى ما وراء إطار المحاكاة2: « لا ينتمي الزمن إلى الخطاب، إن توخينا الدقة، وإنما إلى المرجع؛ إن كلا من السرد واللغة لا يعرفان إلا الزمن السيميائي، إذ الزمن «الحقيقي» وهم «واقعي»، مرجعي، كما يظهر تعليق بروب. وعلى الوصف البنيوي أن يتعامل معه بوصفه كذلك.» (المصدر السابق، ص ص. 270 ـ 271). سأعود إلى مناقشة هذا الوهم المزعوم في القسم الرابع. ما نحن بصدده في هذا الفصل هو ما يسميه بارت نفسه الزمن السيميائي.

(10) تذكر تعليق لي غوف المشابه الذي يشير إلى عدم حماس المؤرخ لتبني معجم التزامن والتعاقب، الوارد في الجزء الأول، ص. 340 ـ 341.

(11) فلاديمير بروب، «مورفولوجيا الحكاية الشعبية»، ط 1، ت: لورين سكوت، ط2 مراجعة وتحرير: لويس أ. فاغنر (اوستن: جامعة تكساس، 1968). يشكل هذا العمل واحدة من نقاط الذروة في حقل الدراسة الأدبية المعروفة بـ «الشكلانية الروسية»، والتي تطورت خلال السنوات 1915 ـ 1930. للحصول على خلاصة للإنجازات المنهجية الرئيسة لهذه الحركة ومقارنتها بالتطورات اللاحقة المستندة إلى علم اللغة خلال ستينيات القرن العشرين قارن، تزفيتان تودوروف، « الميراث المنهجي للشكلانية» في « شعرية النثر»، ص ص. 247 ـ 267. وانظر أيضا مناقشته في المجلد الذي حرره: Theorie de la littérture. Textes des formalistes russes (باريس: Seuil، 1965)، ومهمة على نحو خاص بالنسبة لنقاشنا افكار « الأدبية» (Litterarite)، والنظام المحايث، ومستوى التنظيم، والملمح (أو العلامة) المميزة، واللازمة، والوظيفة، والتصنيف الطوبولوجي. وأهمها فكرة «التحويل» التي سأتناولها لاحقا.

(12) طموح بروب لأن يصبح لينايوس الحكاية الخرافية معلن بوضوح (قارن المصدر السابق، ص(xii) .. والواقع إنهما يشتركان بالسعي إلى الغاية ذاتها: اكتشاف الوحدة المدهشة الكامنة تحت متاهة المظاهر. ووسائلهما واحدة: جعل المدخل التاريخي خاضعا للمدخل البنيوي (المصدر السابق، ص. 6). أما بالنسبة لغوته فإنه يمثل ما لا يقل عن خمس إحالات في مقدمة هذا الكتاب وفصوله، وقد بقيت لسبب ما خارج الترجمة الإنجليزية بوصفها « غير جوهرية» (انظر ملاحظة المترجم على ص» (x).

(13) هذا العدد هو عدد الوحدات الصوتية (الفونيمات) نفسه في النظام الصوتي الوظيفي.

(14) يفسر هذا القصور في حقل بحث بروب حذره الشديد في نقل نتائجه الاستقرائية خارج هذا الميدان. وداخل هذا الميدان، تخضع حرية الخلق بصرامة لقيد تتابع الوظائف في السلسلة الأحادية. ليس لراوي الحكاية من حرية عدا حرية حذف بعض الوظائف، واختيار الأنواع داخل جنس الأفعال المعرّف بوظيفة ما، وأن ينسب هذه الصفة أو تلك إلى شخصياته، وأن ينتقي من مخزون اللغة ووسائله التعبيرية.

(15) إذا كان بامكان الخطة العامة أن تكون فاعلة بصفتها وحدة قياس لحكايات بعينها، فإن

مرد ذلك دون شك عدم وجود مشكلة انحراف في الحكاية الخرافية كما هو الحال في الرواية الحديثة. وإن استخدمنا المعجم الخاص بالفصل السابق المتعلق بالتقليدية نقول إن النموذج التبادلي والعمل المحدد يميلان إلى التداخل فيما بينهما. ولا شك في أن الحكاية الخرافية توفر بسبب هذا التداخل الكامل تقريبا حقلا خصبا كل هذه الخصوبة لدراسة القيود السردية، إذ تختزل مشكلة « التشويهات المحكومة بقاعدة» إلى حذف لوظائف معينة أو تعيين لملامح توليدية تُعَرف وظيفة ما.

(16) في الواقع يطرح بروب قبل كل وظيفة قضية يرد فيها ذكر شخصية واحدة على الأقل. سيقود هذا التعليق كلود بريمون، كما سنرى، إلى وضع تعريف «الدور» بوصفه اقتران بين فاعل وفعله. ومع ذلك كتب بروب بالفعل في مستهل عمله: « تُفهم الوظيفة على أنها فعل شخصية ما، معرّف من زاوية أهميته بالنسبة لمسار الفعل.» («مورفولوجيا الحكاية الشعبية»، ص. 21).

(17) مرة أخرى من المناسب استذكار مناقشة فرانك كرمود لهذه النقطة في «تكوين السرّية»، ص ص. 75 ـ 99، حيث يظهر لنا كيف تزداد شخصيتا بطرس ويهوذا في الأناجيل تحديدا بينما التتابعات التي تحتويهما تزداد سعة وتعقيدا في مرويات آلام المسيح.

(18) يرد في الترجمة الفرنسية لبروب « تتابع» بدلا من «حركة». في الترجمة الإنجليزية يستخدم « تتابع» sequence مقابل ما يسميه الفرنسيون l'ordre، أي التعاقب المطرد للوظائف. قارن، «مورفولوجيا الحكاية الشعبية»، ص ص. 21 ـ 22.

(19) ما تبقى من هذا الفصل لدى بروب مكرس للطرق المختلفة التي تتمكن بها حكاية ما أن تجمع « الحركات»: الإضافة، المقاطعة، التوازي، التقاطع .. . الخ.

(20) استبعدت عن تحليلي كل ما يتعلق بمساهمة « مورفولوجيا الحكاية الخرافية» في تاريخ جنس « الحكاية الخرافية». وكنت قد أوضحت سابقا كيف أن بروب يحرص على وضع أسئلة التاريخ في مرتبة أدنى من الوصف، في اتفاق مع علم اللغة السوسيري في هذه النقطة. وهو لا يتخلى عن تحفظه الابتدائي بهذا الصدد في الفصل الختامي. لكنه يقترح مع ذلك صلة بين الدين والحكايات الخرافية: « يمكن لطريقة في الحياة أو الدين أن تموت، بينما تتحول محتوياتها إلى حكايات.» (المصدر السابق، ص. 106). فمثلا التقصي، الذي يعد من أخص مميزات الحكاية، ربما كان نابعا من تيه الأرواح في العالم الآخر. قد يكون إطلاق هذا التعليق دون قيد أو شرط متعذرا إذا تذكرنا أن الحكاية الخرافية نفسها في طريقها إلى الزوال. « لا توجد صياغات جديدة في الوقت الحاضر.» (المصدر السابق، ص. 114). ولكن، إذا كانت الحال كذلك، فهل اللحظة السانحة لتقديم تحليل بنيوي هي تلك التي تصبح فيها عملية إبداعية معينة مستنفدة؟

(21) كلود بريمون، La Logique du récit (باريس، seuil، 1973). وللحصول على نسخة قصيرة منه في الانجليزية قارن « منطق الامكانات السردية» في «نيو لتريري هستري» 11 (1980): 387 ـ 411. إحالاتي إلى النسخة الفرنسية.

(22) يمكن للترابط بينها مثلا أن يتحقق ببساطة من خلال وضع الأشياء «جنبا إلى جنب» (حقد، إثم ... الخ)، أو إدراج تتابع ما داخل آخر (الاختبار بوصفه جزءا من التقصي)، أو من خلال توازيات بين سلاسل مستقلة. أما بالنسبة للروابط التركيبية التي تمسك بهذه

التتابعات المعقدة معا فإنها تأتي أيضا بأشكال مختلفة: تعاقب محض، ربط سببي، تأثير، علاقة وسيلة بغاية، وهكذا.

(23) لنلاحظ أيضا أن هذا التفرع الثنائي الأول يبدو من الناحية التحليلية وكأنه يقع داخل مفهوم الدور بقدر ما يقرن هذا المفهوم اسم فاعل بفعل/محمول. هذه النقطة لا تنطبق على الحالات اللاحقة.

(24) انظر آرثر سي. دانتو « الفلسفة التحليلية للفعل» (نيويورك: جامعة كيمبردج، 1973)؛ أ. أ. غولدمان، « نظرية في الفعل البشري» (انجلوود كلفس، نيوجرسي؛ برنتس هول، 1970).

(25) يطبق بريمون فكرة «الشكل الجيد» هذه على ذلك النوع من التتابع الذي يقدمه بروب («منطق الحكاية»، ص، 38).

(26) قارن تودوروف، «نحوُ السرد»، في «شعرية النثر»، ص ص. 108 ـ 119 .ينطلق التقرير السردي من جمع اسم علم (مسند إليه نحوي غفل من الخواص الداخلية) ونوعين من المسندات، احدها يصف حالة توازن أو لا توازن (نعتي)، وآخر يصور العبور من حالة إلى أخرى (فعلي). بذلك توازي الوحدات السردية للسرد أقسام الخطاب: الأسماء، والصفات، والأفعال. ومع ذلك، يصح القول إن ثمة فيما وراء الفرض ما يشهد في التركيب المنسجم مع تتابع ما على أنه « لا يوجِد أية نظرية لغوية للخطاب» (المصدر السابق). وهذا يعني الإقرار بأن الحبكة الكاملة في حدها الأدنى تتكون من تقرير توازن ما، ثم فعل تحويلي، وأخيرا توازن جديد نابع من نحوّ محدد مطبق على القواعد الخاصة بالتحويلات السردية (قارن أيضا، « التحويلات السردية»، المصدر السابق، ص ص. 218 ـ 133).

(27) «إن أمامنا، وقد أنجزنا تحليل الحبكة إلى عناصرها المكونة، الأدوار، النظر في العملية المعاكسة والتكميلية التي بها يتحقق تركيبها في الحبكة.» (المصدر السابق، ص. 136).

(28) يجيب بريمون عن السؤال إن كان «بالإمكان تصور نظام آخر لتوزيع الأدوار يمتلك القدر نفسه من الإقناع، وربما أفضل.» (المصدر السابق، ص،327)، بالقول « علينا إثبات أن منطق الأدوار الذي استفدنا منه يفرض نفسه، دائما وفي كل مكان، بصفته المبدأ الوحيد الذي يوفر تنظيما متسقا للأحداث في حبكة ما.» (المصدر السابق). ويرد في معرض كلامه على ميتافيزيقا ملكات الكائن البشري التي شيد عليها هذا النظام: إن الفعالية السردية نفسها هي التي تفرض هذه المقولات علينا كشروط لتشكيل التجربة المروية.» (المصدر السابق).

(29) يفضل بريمون طريقة أخرى للتعبير عن ذلك. « إن أساسا في ميتافيزيقا ملكات الكائن البشري على تنظيم عالم الأدوار يكون لذلك ضروريا لمسعانا.» (المصدر السابق، ص. 314). في الواقع، تمكّن هذا الأفتراض بالفعل من التحكم في تكوين التتابع الابتدائي بوصفية تصادفية، ثم عبورا إلى فعل ما، ثم إتماماً. ومنه نتعلم أننا إما أن نكون المتأثر وإما أن نكون الفاعل المساعد على أي تحوير. لذا لا غرابة في أنه يتحكم أيضا في مفاهيم التقييم، والتأثير، والمبادرة، والثواب والعقاب. وهو يوّجه أيضا التكوين اللاحق للعلاقة التركيبية المشار إليها على عجل آنفا. بين تنسيق بسيط وتطورات متلاحقة، سبب

ونتيجة، وسيلة وغاية، والتضمين (الحط من القدر يتضمن إمكانية الحماية، الإزدراء يتضمن امكانية العقاب). ويدّعي بريمون لنفسه الحق باللغة العادية أيضا، « لكي يوصِل إلى القاريء احساسا حدسيا بالتنظيم المنطقي للأدوار في السرد» (المصدر السابق، ص. 309).

(30) أ. ج. غريماس، «علم الدلالة البنيوي: محاولة في المنهج» ت: دانييل ماكدويل، رونالد شليفر، آلان فيلي (لنكولن: جامعة نبراسكا، 1983)، « المعنى: مقالات سيميائية» Du sens: Essais semiotiques (باريس: سوي، 1970)، «موباسان» Maupassant La semiotique du text: Exercices pratiques (باريس: سوي، 1976). وتتمثل النواة النظرية لكتاب «المعنى» في الدراستين (ص ص. 135 ـ 186) الموسومتين «تفاعل القيود السيميائية» التي كتبها بالتعاون مع فرانسوا راستير ونشرت لأول مرة في دورية ييل للدراسات الفلسفية 41 (1968): 84 ـ 105. و"Elements d'une grammaire narrative" المنشورة لأول مرة في L'Homme 9:3 (1969): 71 ـ 92. انظر أيضا أ. ج. غريماس وج. كورتيس «السيميائية واللغة: قاموس تحليلي»، ت: لاري كرايست ودانيل بات، وآخرون. (بلومنغتون: جامعة انديانا، 1982). وقد صدر كتاب جديد لغريماس عند تقديم الطبعة الفرنسية لهذا الكتاب إلى المطبعة هو: أ. ج. غريماس، «المعنى»، الجزء الثاني (باريس، سوي، 1983).

(31) ايتيان سوريو، Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques، (باريس: فلاماريون، 1950).

(32) «يمكن اعتبار الاختبار، لهذا السبب، النواة العصية على الاختزال التي تفسر تعريف القصة بوساطة التعاقب الزمني.» (المصدر السابق، ص. 237).

(33) يحّول غريماس نفسه هذه الملاحظة ضد معالجة بروب التي ترى في مجمل تتابع الوظائف تتابعا واحدا ثابتا، وذلك لأن الاختبار يكون على الضد من هذا دلالة معينة على الحرية. ولكن ألا يمكن تحويل هذا الجدال ضد محاولة غريماس نفسه في تكوين نموذج تبادلي يفتقد إلى أي بعد تعاقبي منتج. والواقع أنه يقر بصراحة بما يلي: «إذا لم تبق فضلة تعاقبية، يصبح متاحا اختزال كل السرد إلى هذه البنية البسيطة المتمثلة في الثنائي الوظيفي (مواجهة ضد نجاح) .... التي لا تقبل التحويل إلى مقولة معنوية أولية.» (المصدر السابق، ص. 236).

(34) وهو يضيف في توجه مماثل « البديل الذي يقدمه السرد هو الاختيار بين حرية الفرد (و هو ما يعني غياب العقد) والعقد الاجتماعي المقبول.» (المصدر السابق).

(35) «نتيجة لذلك فإن النزاع (ن) ـ الزوج الوظيفي الوحيد الذي يتعذر تحليله في بنية لا تعاقبية ـ هو ما يجب أن يوضح التحول نفسه.» (المصدر السابق، ص ص. 244 ـ 245).

(36) تجد هذه الاطروحة ما يدعمها في استخدام تودوروف لمفهوم «التحول» في «التحولات السردية» المذكور آنفا. وميزة هذا المفهوم أنه يجمع زاوية النموذج التبادلي التي طرحها ليفي ـ ستروس وغريماس مع زاوية بروب التوزيعية. إنه، بين أشياء أخرى، يشطر محمولات الفعل، فعل شيء ما، التي تمتد من أحكام الكلام (يجب، يستطيع، يفعل) إلى المواقف (يود أن يفعل). كما إنه يجعل السرد ممكنا بوساطة النقلة التي يتسبب بها

من محمول الفعل إلى التتابع بوصفه تركيبة اختلاف ومماثلة. باختصار، هو « يربط حقيقتين دون أن تتوفر إمكانية تعريفهما.» (المصدر السابق، ص. 233). لا تختلف هذه التركيبة في شيء عن ذلك الذي حدث بالفعل ثم فُهم، كما أرى، بوصفه تركيبة المتنوع على مستوى فهمنا السردي. كما إني أتفق مع تودوروف في وضعه التحول على الضد من التتابع في كتابه "Les genres du discours". ويبدو بالفعل أن فكرة التحول تُعزى إلى العقلانية السردية، على الضد من فكرتي عن التصور الذي أرى أنه ينشأ عن الفهم السردي. لن نتمكن، إن توخينا الدقة، الكلام عن «التحول» دون أن نقدم له صياغة منطقية. ولكن، بقدر ما يساعد السرد على ظهور تحولات أخرى عدا النفي، تعتمد الفصل والوصل، ـ مثلا العبور من الجهل إلى المعرفة، أو إعادة تأويل أحداث وقعت بالفعل، أو الخضوع لأوامر أيديولوجية (قارن، المصدر السابق، ص ص. 67 وما بعدها) ـ يبدو صعبا إعطاء مكافيء منطقي يغطي كل أشكال التنظيم السردية التي اكتسبنا قدرة على التعامل معها بفضل ما ألفناه من أنواع الحبكة الموروثة عن ثقافتنا.

(37) «تفاعل القيود السيميائية»، ص. 87.

(38) هنالك مناقشة لمسألة البنية المنطقية للمربع السيميائي في هامشين طويلين (الرابع والحادي عشر) لمقالتي « النحوّ السردي لغريماس» La grammaire narrative de Greimas في Documents de recherches semio-linguistiques de l'Institut de la langue francaise رقم 15 (1980): 5 ـ 35 . والملاحظتان على ص ص. 29 ـ 30 و32 ـ 33.

(39) يتعذر في هذه المرحلة التمييز بين الجمل السردية وجمل الفعل. ومازال متعذرا تطبيق معيار دانتو لجملة سردية. ذلك هو السبب في أن ما هو متوفر لنا عند هذه النقطة هو التحدث عن عبارة برنامج.

(40) العبارة الأخيرة للأداء ـ المسماة نسبة ـ هي «المعادل على المستوى السطحي للتأكيد المنطقي في النحو الأساسي.» (المصدر السابق، ص. 175). أناقش في مقالتي المذكورة آنفا (ص ص. 8 ـ 9) التوافق المنطقي لهذا التعادل أيضا.

(41) «يجب تكوين تركيبة تخص العاملين على نحو مستقل عن تركيب العمليات. لابد من طرح مستوى ميتاسيميائي لتبرير نقل القيم.» (المصدر السابق).

(42) في مقابلة مع فردريك نيف Frederic Nef نشرت في فردريك نيف وآخرين، Structures élémentaires de la signification (بروكسل: كوملكس، 1976)، يؤكد غريماس، «إذا كنا ننظر الآن في السرد بصيغة المنظور التوزيعي، حيث يبدو كل برنامج سردي عملية تتألف من اكتساب قيم وفقدانها، من اغناء لذات ما وإفقار لها، فنحن نرى أن كل خطوة نخطوها على طول المحور التوزيعي تتفق مع استبدال موقعي على طول المحور التبادلي أو تُعرّف بوساطته.» (انظر ص. 25).

(43) «الصديقان» في ج. د. موباسان، قصص قصيرة مختارة، ت: روجر كوليت (نيويورك: بنغوين، 1971)، ص ص. 147 ـ 156.

(44) الثنائي مرسِل/مستلِم يوسع مفهوم بروب للتفويض أو مفهوم العقد الافتتاحي في نموذج غريماس الفاعلي الأول، وهو العقد الذي بفضله يتلقى البطل القدرة على فعل شيء ما.

لكن هذا الثنائي مرسِل/ مستلِم يوضع الآن على مستوى شكلي أكثر جذرية. هنالك في الواقع مرسِلون اجتماعيون، وحتى كونيون، كما إن هنالك مرسِلِين أفرادا.

(45) قارن جاك اسكاند « Le Récepteur face à l'Acte persuasif, Contribution à la théorie de l'interprétation (à partir de l'analyse de textes évangelliques) , thèse de 3e Cycle en semantique générale dirigée par A. J. Greimas" (Paris, EHESS, 1979)

(46) يقترح كتاب «موباسان» تمييزات أخرى أدق بصدد فعل شيء ما. المدخل في ثبت الكتاب الخاص بكلمة FAIRE يعطي فكرة عن التفريعات التي تفرض الأعمال التي تفوق في براعتها كثيرا الحكايات الشعبية على النظرية انتاجها. ويبدو أن المحافظة على التمييز بين «فعل شيء ما» و«الوجود» ضمن إطار السردية هو الأصعب ما دام غير منقوش داخل «فعل شيء ما» وحده. فضلا عن ذلك، فإن الوجود المقصود هنا يرتبط لفعل شيء ما عبر توّسط فكرة حال أو ميل ثابت؛ مثلا، المرح الذي يشير إلى دخول حالة من النشاط والتوثب، أو حرية «الصديقين»، اللذين حرما من كل قدرة على فعل شيء ما في أعقاب أسر البروسيين لهما، وهما يمارسان متى شاءا أن يكونا قادرين على أن لا يفعلا شيئا ما، أي رفضهما طاعة الضابط البروسي، ومن هنا دخولهما «حالة وجود حر» تعبر عنها في نهاية القصة قدرتهما على الموت وقوفا.

(47) انظر الهامش 38 الوارد آنفا.

(48) قد يعترض معترض بالقول إني أخلط المقولات المشبهة للبشر في المستوى السطحي مع المقولات الانسانية في المستوى المجازي (الذي يتميز بوجود أهداف، ودوافع، وخيارات)، أو باختصار مع المقولات العملية التي وصفتها في الجزء الأول تحت عنوان المحاكاة1. لكنني أشك في أن بمقدورنا معرفة «فعل شيء ما» دون إحالة إلى الفعل البشري، حتى وإن كان ذلك فقط عبر مقولات مثل شبه ـ الشخصية، وشبه ـ الحبكة، وشبه ـ الحدث والتي قدمتها في الفصل السادس من ذلك الجزء.

(49) بول ريكور، "Le Discours de l'action"، في بول ريكور ومركز الفينومينولوجيا، La Semantique de l'action (باريس: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique، 1977)، ص ص. 133 ـ 137. قارن على وجه الخصوص أنتوني كيني «الفعل والعاطفة والإرادة» (لندن: روتلج اند كيغان بول، 1963).

(50) لا تختلف الحالة هنا عن تلك التي وصفناها في اختبارنا لكتاب بريمون «منطق الحكاية». هنالك أيضا استند منطق السرد على ظاهراتية وعلم دلالة فعل، وهو ما أسماه بريمون «ميتافيزيقا».

(51) قارن ماكس فيبر «الاقتصاد والمجتمع: خطوط عريضة لعلم اجتماع تأويلي» ت: افرايم فسشوف وآخرون (نيويورك: بدمنستر، 1968؛ وأعيد طبعه في بيركلي: جامعة كاليفورنيا، 1978)، الفصل الأول، الفقرة 8. المقولات السابقة هي الفعل الاجتماعي، العلاقة الاجتماعية، توجيه الفعل (العادات والطبائع)، النظام الشرعي (العرف، القانون)، وأساس الشرعية (التقليد، والايمان، والقانون).

(52) يقول غريماس في لقائه مع فردريك نيف ("Entretien" ص. 25) إن البنية السجالية

للسرد هي التي تسمح بتوسيع التلفظ الابتدائي التبادلي للنموذج التصنيفي ليصل إلى كل التكشف التوزيعي للسرد. تضمن البنية السجالية بوساطة المقابلة بين ذات ـ ضد وذات، وبرنامج ـ ضد وبرنامج، وحتى من خلال مضاعفة المربعات الفاعلية من خلال شطر كل فاعل إلى فاعل، ولا ـ فاعل، وفاعل ـ ضد، ولا ـ فاعل ضد، تضمن دس النظام التبادلي في مجمل النظام التوزيعي.ليس « هنالك إذن ما يدعو إلى الدهشة في حقيقة أن تحليل حتى أقل النصوص تعقيدا يستلزم مضاعفة للمواقع الفاعلية والتي تكشف بهذه الطريقة، في جهة التكشف التوزيعي، التلفظ التبادلي للسردية.» (المصدر السابق، ص. 24). لكن بامكاننا صياغة ذلك بطريقة معاكسة. لأن هنالك شيئا يحدث بوصفه صراعا بين ذاتين، يمكننا أن نُسقط ذلك على المربع. وهذا الاسقاط ممكن بدوره لأن هذا المربع نفسه قد عومل « بوصفه المكان الذي تقع فيه العمليات المنطقية.» (المصدر السابق، ص. 26)؛ باختصار، لأنه قد تم اضفاء السردية عليه فعلا. لذلك فإن كل التقدم في تطبيق مربع التقابل La carréification ـ من مستوى لآخر يمكن أن يبدو وكأنه التقدم خطوة خطوة الذي يحرزه التبادلي نحو قلب التوزيعي، أو بوصفه اضافة أبعاد توزيعية جديدة (التقصي، الكفاح ... إلخ)، توجهها سرا البنية المزدوجة التبادلية والتوزيعية للسرد المكتمل.

(53) فيما يخص اتساق التركيب النحوي الطوبولوجي بوصفه كذلك، والدور المنسوب إلى علاقة الافتراض المسبق الذي يعود بالجولة في زوايا المربع السيميائي إلى بدايتها، قارن مقالتي "La grammaire narrative de Greimas"، ص ص. 22 ـ 24.

(54) يقترب غريماس إلى الاقرار بهذا فيما بعد في مقابلته مع نيف. « برغم ذلك فإن المسألة هنا لا تعدو مسألة التحكم في التركيب النحوي، بمساعدة حالات الفصل والوصل، العبارات حول حالات الأمور، والتي تعطي السرد تمثيلا سكونيا لسلسلة من حالات الأمور فقط. وما دام المربع التصنيفي يجب أن ينظر إليه بوصفه المكان الذي تقع عليه العمليات المنطقية، فإن سلسلة العبارات عن حالات الأمور تنظمها وتتحكم بها العبارات حول فعل شيء ما والذوات التحويلية المسجلة فيها.» ("Entretien"، ص. 26).

## الفصل الثالث

(1) يعود التأكيد على الطبيعة التأملية لإصدار حكم إلى وقت مبكر، مع فلاسفة القرون الوسطى. لكن كانط هو الذي أدخل التمييز المثمر بين حكم يَعين وآخر تأملي. الحكم المعيِّن محكوم كليا بالموضوعية التي ينتجها. الحكم التأملي يعود بأدراجه إلى العمليات التي يكوّن بها الأشكال الجمالية والعضوية على أساس السلسلة السببية للأحداث في العالم. بهذا المعنى، تكوّن الأشكال السردية فئة ثالثة من الحكم التأملي، أي إنها حكم قادر على أن يتخذ موضوعا له العمليات الغائية نفسها التي تتخذ الكيانات الجمالية والعضوية بوساطتها شكلها.

(2) اميل بنفسنت، «تعالقات الزمن في الفعل النحوي الفرنسي» في كتابه «مشاكل في علم اللغة العام»، ت: ميري اليزابث ميك (كورال جيبلز، فلوريدا: جامعة ميامي، 1977) ص ص 205 ـ 215؛ كيت هامبرجر «منطق الادب»، ط2، طبعة مراجَعة، ت: مارلين

ج. روز (بلومنغتن: جامعة انديانا، 1973)؛ هارالد وينرتش، Temps: besprochene und erzahlate welt (شتوتغارت: كولهامر، 1964). وسأقتبس من الترجمة الفرنسية لكتاب ميشيل لاكوست le temps: le recit et le commentaire (باريس، سوي، 197) والذي هو في الواقع عمل أصيل لمؤلفه، لأن التقسيمات والتحليلات غالباً ما تختلف عن النص الألماني.

(3) إن لتردد بنفنست في هذا المجال دلالة. فهو بعد أن يكرر «لا بد لهذه الأحداث، لكي تسجل على أنها وقعت فعلاً من أن تنتمي إلى الماضي.» (المصدر السابق، ص. 206)، نراه يضيف «لا شك في أن من الأفضل القول أنها تُشّخص على إنها ماض بوساطة الزمن الذي سُجلت فيه ولُفظت في تعبير زمني تاريخي.» (المصدر السابق). يتيح له معيار لا ـ تدّخل المتكلم في السرد تفادي السؤال إن كان زمن السرد هو ما ينتج أثر كونه ماضيا، وإن كان لشبه ـ ماضي السرد القصصي علاقة مع الماضي الواقعي بالمعنى الذي يَفهم به المؤرخ هذا المصطلح.

(4) في الواقع، يطرح بنفنست الفصل بين أزمنة الفعل النحوي والزمن المعيش ببعض التحفظ: «لن نجد فكرة الزمن وحدها المعيار الذي يتقرر على وفقه موقع أو حتى إمكانية شكل معطى مع نظام الفعل النحوي.» (المصدر السابق، ص. 205). إن تحليل الأشكال المركبة، والذي يحتل جزءاً كبيراً من مقاله، يطرح مشاكل مشابهة تتعلق بفكرة الفعل المكتمل أو غير المكتمل، وأخرى تتعلق بأسبقية حدث على حدث منقول آخر. ويبقى السؤال: هل يمكن عزل هذه الأشكال النحوية عزلا تاما عن علاقات مرتبطة بالزمن؟

(5) يلتحق رولان بارت في هذه النقطة بموقع بنفنست في كتابه Le Degré zéro de l'écriture (رولان بارت، «درجة صفر الكتابة وعناصر علم الدلالة»، ت: انيت لافرز وكولن سمث [بوسطن: بيكون، 1976]). بالنسبة لبارت يوحي استخدام الماضي المطلق ضمنيا بالطبيعة الأدبية للسرد، أكثر مما يدل دلالة قاطعة على أن الفعل يعود إلى الماضي. قارن أيضا جيرارد جينيت Nouveau Discours du recit، ص53.. ولابد من إنجاز دراسة حول ما تنطوي عليه نظرية السرد بالنسبة لعلم اللغة الذي يتبناه غوستاف غوليوم، والتي يقدمها في Temps et verbe (باريس: تشامبيون، 1929، 1965). وهو يفتح الباب لمثل هذه الدراسة عبر تمييزه عمليات فكرية تقف وراء كل مخطط عام للزمن. فهو يميّز على مستوى الطرز، مثلا، مرور الزمن على وفق ما يسميه in posse (أي طراز المصدر، واسم الفاعل أو المفعول به)، ثم الزمن in fieri (أي طراز المسند إليه)، وأخيرا الزمن in esse (أي الطراز الدلالي). والتمييز، على مستوى الزمن in esse لنوعين من الحاضر ـ «نموذجين زمنيين» chronotypes (المصدرالسابق، ص52) ـ احدهما واقعي ومتدهور، والآخر افتراضي وعرضي؛ هذا التمييز يقع في المركز من هذه التوليدية الزمنية، chronogensis. أما اندريه جيكوب في كتابه Temps et Langage: Essai sur les structures du sujet parliant (باريس: ارماند كولن، 1967) فقد قطع خطوة أخرى باتجاه البحث الذي اقترح القيام به بطرحه مفهوما ناشطا يتجه نحو انثروبولوجيا عامه يتقاطع فيها تكوين الزمن الإنساني والذات المتكلمة.

(6) تستخدم هامبرجر المصطلح العام Dichtung (أدب، شعر) لتعيين الأجناس الثلاثة الكبيرة: الملحمة، والدراما، والشعر الغنائي. تغطي الملحمة كل الميدان السردي، بينما تغطي الدراما منه الجزء المتعلق بالفعل الذي تعرضه على المسرح شخصيات تتحاور أمام النظارة، والشعر الغنائي هو تعبير، بوساطة تقنيات شعرية، عن الأفكار والمشاعر التي يمر بها الكاتب. لذلك لا ينتمي إلى ميدان القص إلا جنس genres الملحمة والدراما، ومازالت الملحمة توصف بالمحاكاتية، في استخدام يستحضر أفلاطون. يذكرنا استخدام مصطلح «ملحمة» بهذا المعنى باستخدامه في المناقشات التي جرت بين غوته وشيلر حول مزايا الجنسين القابلة للمقارنه: « Uber epische und dramatische Dichtung" (1797) في و. غوته Samtliche werke (شتوتغارت وبرلين: Jubilaums Ausgable، 1902 ـ 1907)، المجلد.36، ص ص149 ـ 152. ولابد من ملاحظة أن «الماضي المركب الأول» (volkommen vergangen) يوضع في هذه المقارنة على الضد من «الحاضر المركب الاول» Volkommcu gegenwartig للدراما. والامر هنا لا صلة له بالرواية، إلا إذا كانت الرواية تنويعا حديثا على الملحمة، وهو ما يفسر مصطلح هامبرجر.

(7) «غياب الأنا ـ الأصل الحقيقية والشخصية الفاعلة في السرد القصصي يمثلان ظاهرة واحدة لا غير». («منطق القصة»، ص.137). يمكن لتقديم راو قصصي مشخّص ،كما ترى هامبرجر، أن يُضعف القطيعة بين السرد والتقرير. لذَلك فإنها مضطرة إلى التأكيد على أن حقل القصة «لا يتمثل في نطاق تجربة الراوي، وإنما في نتاج الوظيفة السردية» (المصدر السابق، ص.230). لا مكان بين المؤلف وشخصياته القصصية لأنا ـ أصل أخرى.

(8) لا أستطيع هنا عرض الأسباب التي يعد بموجبها الراوي ذاتا قصصية للخطاب غير قابله للاختزال إلى مجرد وظيفة محايدة ـ (das Erzahlen) سأعود للتصدي لهذه المشكلة مرة أخرى لاحقا عند مناقشتي لمفهومي «وجهة النظر» و«الصوت».

(9) تعالج هامبرجر مشكلة أخرى تتعلق بالأزمنة النحوية في الخطاب الحر غير المباشر أو المونولوغ المروي (erlebte Rede)، وهي مشكلة تتطلب النوع نفسه من الشرح التكميلي. في المونولوغ المروي (erlebte Rede) تسجل كلمات الشخصية في صيغة الغائب وفي الزمن الماضي، على عكس ما يحدث في المونولوغ المُسجّل حيث تعبّر الشخصية عن نفسها في صيغة المتكلم وفي الزمن الحاضر. نقرأ مثلا، في «السيدة دالاوي»: «تَركَ يدها تسقط. فكّر أن زواجهما قد انتهى، بألم، بارتياح. انقطع الحبل، كان يعلو، وكان حرا، كما هو مقرر، انه هو، سبتموس، سيد الرجال، لابد أن يكون حرا، وَحيدا ...هو، سبتموس كان وحيدا....». ترى هامبرجر في هذا التأكيد أن الماضي النحوي لا يدل على الماضي، مادامت الكلمات تشير إلى الحاضر القصصي للشخصية ـ وهو، بالمناسبة، حاضر دون زمن أيضا ـ وهي لا تجانب الصواب في هذا، إذا كنا لا نستطيع أن نعني بالماضي إلا الماضي «الواقعي»، المرتبط بالذاكرة أو التاريخ. لكن بالامكان شرح المونولوغ المروي على نحو أكمل إذا ما أوّلناه بوصفه ترجمة خطاب الشخصية إلى خطاب راو، حيث يفرض الأخير زمنه وسرده بصيغة الغائب. عندها يتحتم اعتبار الراوي فاعل الخطاب في القصص. سأعود إلى هذه المشكلة لاحقا عبر جدلية

الراوي والشخصية في قصص صيغتي المتكلم والغائب.

(10) لن يكتمل جدلي حتى نطرح فكرتي «وجهة النظر» و«الصوت». عندها سيكون بالامكان تأويل الماضي المطلق الخاص بالملحمة بوصفه الماضي القصصي للصوت السردي.

(11) يقصد وينرتش بـ «النص»: «تتابعا من العلامات اللغوية دالا على معنى يقع بين انقطاعين واضحين في الاتصال» (Le Temps: ص 13)، مثل فترات السكوت في الاتصال الكلامي، ودفتي الكتاب في الاتصال المكتوب، أو أخيرا، «حالات قطع يتم إدخالها بتقصّد وتقوم، بمعنى ما وراء لغوي، بالتخفيف من حدة الانقطاعات الواضحة في الاتصال». (المصدر السابق). أنواع الافتتاح والاختتام التي تميز السرد هي، على وفق هذا الاعتبار، «حالات قطع يتم إدخالها بتقصد».

(12) وجدت من الصعب الاتفاق مع المترجم الفرنسي لكتاب "Tempus"، الذي يترجم Besprchung على إنها commentaire (تعليق)، لكنني قررت أخيرا أن افعل ذلك. لا تأخذ هذه المفردة بنظر الاعتبار «موقف الشد» الذي يميز هذا النوع من الاتصال. هنالك، في الأذن الفرنسية، قدر اكبر من التجرد في استقبال تعليق مما هو مع السرد. من جانب آخر، فان ترجمة Besprechung على انها debat(جدال، نقاش)، وهو الخيار الذي أفضله، يطرح نبرة سجالية هي نفسها غير ضرورية. برغم ذلك يمكن لنا أن «نجادل» أو نناقش بشأن شيء ما دون وجود خصم.(يوضح هذا الهامش حدود المصطلح الذي تقوم عند نقله إلى العربية الإشكالية نفسها ـ م).

(13) هنالك عرض لتعداد آخر أيضا. على جانب التعليق يرد «الشعر والدراما، والحوار عموما والصحيفة والنقد الأدبي، والوصف العلمي» (المصدر السابق، ص.39). على جانب السرد هنالك «القصة القصيرة، والرواية، والمرويات من كل الأنواع (عدا الحوارات).» (المصدر السابق). المهم لا يجمع هذا التقسيم مع تصنيف أشكال الخطاب بصيغ «الأجناس» جامع.

(14) يلاحظ وينرتش أن «فكرة الشد.. لم تخترق الشعرية إلا حديثا تحت تأثير جماليات معلوماتية، بوساطة أفكار من مثل «التشويق» (المصدر السابق،ص35). وهو يشير هنا إلى كتاب تودوروف «شعرية النثر».

(15) «لا ينطبق الحد الفاصل بين الشعر والحقيقة مع ذلك القائم بين العالم المروي والعالم المُعلّق عليه. للعالم المُعلق عليه حقيقته الخاصة (أضداده هنا هما الخطأ والأكاذيب)، وللعالم المروي حقيقته أيضا (وضده هنا القصص الخيالي). كما إن لكليهما شعره على النحو ذاته. بالنسبة للأول الشعر الغنائي والدراما، وبالنسبة للأخير الملحمة.» (المصدر السابق، ص 104). هكذا نرى أن هنالك فصلا بين الدراما والشعر الملحمي كما كان الحال في «فن الشعر» لأرسطو.

(16) اقترح هنا أن تقارن فكرة بروديل عن الحقبة الزمنية الطويلة مع فكرة وينرتش عن الخلفية. إن توزيع الزمنية بصيغة ثلاثة مستويات هو عمل يتصل كليا بإبراز المعالم.

(17) لم اقل شيئا حتى الآن عن الدور التكميلي الذي تلعبه الإشارات التركيبية الأخرى ذات القيمة الزمنية مثل الضمائر، والظروف، الخ. بحسب وينرتش، تناط مهمة تقرير إن كانت الاطّرادات التوزيعية معروضة على شكل اقترنات ذات امتياز إلى مسح عام للاقترانات.

لقد صارت الصلة بين الماضي المطلق وضمير الغائب معروفة، في أعقاب مقال بنفنست المشهور. كما إن صلة ظروف معينه تختص بالزمن مثل «أمس»، «في هذه اللحظة»، «غدا» وما أشبه، مع الأزمنة النحوية للسرد جديرة بالملاحظة أيضا. وينطبق ذلك على نحو اكبر كما أرى، على الصلة التي تلاحظ بين العديد من العبارات الظرفية والأزمنة النحوية التي تبرز المعالم. إن كثرتها تلفت النظر. يحصي وينرتش أكثر من أربعين منها في فصل واحد من رواية فلوبير «مدام بوفاري» (المصدر السابق، ص268)، والعدد نفسه تقريبا في فصل من رواية مالرو «الطريق الملكي». كل هذا العدد من الظروف لزمنين نحويين فقط! واليها لابد أن تُضاف الظروف التي تؤشر شدة الإيقاع السردي: «أحيانا»، «في بعض الأحيان»، «من حين لآخر»، «دائما»...الخ، التي تقترن عموما مع غير التام. وأخيرا، «فجأة»، «على حين غرة»، «دون سابق إنذار» ...الخ، والتي تقرن في الغالب الأعم مع الماضي المطلق. يُضاف إلى ما سبق كل الظروف التي تجيب على السؤال «متى؟» أو على «سؤال مشابه يرتبط بالزمن» (المصدر السابق، ص270): «أحيانا»، «غالبا»، «أخيرا»، «بعدها»، «عندها»، «دائما»، «مرة أخرى»، «بالفعل»، «الآن»، «هذه المرة»، «مرة أخرى من جديد»، «تدريجيا»، «فجأة»، «واحدا بعد الآخر»، «من دون توقف»، وما أشبه. توحي هذه الكثرة بأن الظروف والعبارات الظرفية تنسج شبكة لتخطيطية العالم المروي أكثر دقة بكثير مما تفعل الأفعال النحوية التي تقترن بها.

(18) تستمد الانتقالات الزمنية العون أيضا من اقتران الأزمنة النحوية والظروف. ما يصح على الجانب التبادلي من المشكلة ينطبق على الجانب التوزيعي أكثر. إن الظروف المذكورة آنفا تستحق أن توصف بأنها تصاحب الانتقالات الزمنية، وتقوّيها، وتجعلها أكثر دقة. بهذه الطريقة فان الظروف ـ «الآن»، «ذات مرة»، «ذات صباح»، «ذات مساء» ـ تؤكد على الانتقال المتنوع من الخلفية (غير تام) إلى الصدارة (الماضي المطلق)، بينما يلائم الظرف «وعندها»، بوصفه ظرف تتابع سردي، الانتقالات المنسجمة فيما بينها داخل العالم المروي أكثر. سأناقش لاحقا الامكانات التي يقدمها التركيب الانتظامي للانتقالات السردية هذا بالنسبة لتلفيظ التصورات السردية.

(19) ما يقوله وينرتش حول أفكار الافتتاح والاختتام والنهاية المشبهة (التي يؤشرها موباسان على نحو دقيق، مثلا، باستخدامه ما أصطلح على تسميته زمن الانقطاع غير التام) يجب أن يؤخذ بالحسبان مرة أخرى في هذا المجال. هنا لا يتميز إبراز تفاصيل السرد عن بنية السرد نفسها.

(20) قارن مثلا، ادموند هوسرل، «افكار تتعلق بظاهراتية خالصة وبالفلسفة الظاهراتية. الكتاب الأول: مقدمة عامة إلى ظاهراتية خالصة» ،ت: ف.،كيرستن (لاهاي: مارتينوس نيجهوف،1982)،109، «تحوير الحياد» ،ص ص. 257 ـ 259.

(21) يوجين فنك، "De la Phenomenlogie"، ت: ديدير فرانك (باريس: Minuit، 1974)، ص ص 15 ـ 93. الأصل الألماني "Vergegenwartigen und Bild: Beitrage zur Phanomenologie der Unwirklichkeit" متوفر في يوجين فنك، «studien zur phanomenologie" 1930 ـ 1939 (لاهاي: ماريتنوس نيجهوف،1966)، ص ص.1 ـ 78.

(22) سأعود إلى مناقشة أوسع لهذه المشكلة في الفصل الختامي من هذا الجزء.

(23) ستوفر فكرة الصوت السردي لاحقا في هذا الفصل استجابة أكمل لما هو مطروح هنا.

(24) يمكن ربط هذا بسيمائية غريماس، الذي يستدعي بخصوصه «كيفية» التحولات، حيث يضعها (كما نتذكر) في منتصف الطريق بين المستوى المنطقي ـ الدلالي والمستوى الاستطرادي حصرا. وللتعبير عن هذه الكيفية تتوفر اللغة على تعبيرات دالة على المدة (وعلى التواتر)، وأخرى دالة على الأحداث. إضافة إلى ذلك، فإنها تؤشر إلى الانتقال من الديمومة إلى الأحداث العرضية بوساطة ملامح صيغة الشروع وصيغة الختام.

(25) مؤشرات تركيبية أخرى، مثل الظروف والعبارات الظرفية، والتي اشرنا إلى كثرتها وتنوعها آنفا، تزيد من تأكيد القوة التعبيرية للأزمنة النحوية.

(26) الملاحظات التي ستعقب هذا تنسجم بشكل وثيق مع تأويلي للخطاب الاستعاري بوصفه «إعادة وصف» للواقع في الدراستين السابعة والثامنة من «حكم الاستعارة الحية».

(27) سأحاول فيما يلي، وهي محاولة لا تخلو من مجازفة، أن أؤول «الجبل السحري» من زاوية تجربة الزمن، والتي تسقطها هذه الرواية الزمنية Zeitroman إلى ما وراء ذاتها دون أن تتوقف عن أن تكون قصة خيالية.

(28) Morphologischet Poetik . تحرير: ايلينا مولر (توبنجن: م. نيمير، 1968) هو العنوان الذي تبناه مولر لمجموعة من مقالاته تعود الى الاعوام 1964 ـ 1968.

(29) مما يستحق الذكر أن بروب قد استلهم غوته أيضا كما رأينا في الفصل الثاني.

(30) غوته نفسه موجود في أصل هذه العلاقة الغامضة بين الفن والطبيعة. فهو يكتب من جانب الفن طبيعة أخرى " Kunst ist eine andere natur" لكنه يقول أيضا بان Kunst ... is eine eigene Weltgegend" [منطقة أصلية من العالم] (مقتبس لدى مولر، ص. 289). يفتح المفهوم الثاني الطريق أمام بحوث غوته الشكلية في السرد، والتي ندين إليها بـ «خطته» المعروفة عل نطاق واسع عن «الإلياذة». ويشير مولر إلى هذا بوصفه نموذجاً لبحوثه هو (قارن، المصدر السابق، ص ص. 270، 280، 409). قارن أيضا Goethes Morphologie in ihrer Bedeutung fur Dichtungskunde (المصدر السابق، ص ص 287 ـ 298).

(31) يؤكد مصطلح العزل جانباً Aussparung في آن واحد على ما حُذف (الحياة نفسها كما سنرى) وعلى ما استبقي، اختير، أو التقط. لكلمة épargne الفرنسية أحيانا هذان المعنيان: ما يُستبقى هو ما يتوفر لشخص ما وهو أيضا ما لا يُمس، كما هو الحال عندما نقول إن قرية ما قد استبقاها (épargné par) القصف. كلمة «مدخرات» (l'épargne) تحتوي تحديداً معنى ما وُضع جانبا لكي يستفيد منه شخص ما، وما عزل جانباً وخُبّئ.

(32) يبدو مولر غير مرتاح في الكلام عن هذا الزمن المروي بذاته، والذي لا هو مروي ولا مقروء، نوع من زمن بلا جسد، مقاس بعدد الصفحات، من اجل تمييزه عن زمن القراءة الذي يسهم كل قارئ فيه بإيقاعه الخاص (المصدر السابق، ص 275).

(33) على سبيل المثال تبدأ دراسة «سنوات التعلم» Lehrejahre غوته بمقارنة الصفحات الستمائة وخمسين المنظور إليها على أنها «مقياس الزمن الفيزيقي الذي يحتاجه الراوي لسرد قصته» (المصدر السابق، ص 270) بالأعوام الثمانية التي تغطيها الأحداث المروية.

ولكن التنويعات المتواصلة في الأطوال النسبية هي التي تخلق سرعة إيقاع العمل. لن أقول شيئاً هنا عن دراسته لـ «السيدة دالاوي»، لأني سأقدم تأويلاً لها في الفصل القادم يأخذ بالحسبان تحليل مولر الدقيق للادراجات والاستطرادات، لنَقُل، الداخلية التي تسمح لعمق الزمن المستذكَر أن يعلو إلى سطح الزمن المروي. كما أن مولر يبدأ دراسته لـ «ساغا فورسايت»، وهي مَثل نموذجي على «رواية تاريخ العائلة»، بتحليل كمي دقيق. تغطي الرواية في 1100 صفحة مدى أربعين عامًا. في هذا الفاصل الشاسع من الزمن عَزَل الكاتب خمس فترات تتراوح بين بضعة أيام، وبضعة شهور، وعامين. وإذ يعود مولر إلى الخطة الكبيرة لـ «الإلياذة» التي اقترحها غوته فانه يعيد بناء الخطة الزمنية للجزء الثاني من «ساغا فورسايت» بتواريخه المحددة، وإحالته على أيام الأسبوع.

(34) يمكن العثور على تحليل مفصل للطبيعة التقنية العالية لهذه العمليات المتنوعة في التأليف السردي في الدراسات التي تتناول «Zeitgerust des Erzahlens» في يورج ييناتش (المصدر السابق، ص 388 ـ 418) Zeitgerust des Fortunatus-Volksbuch (المصدر السابق، ص 570 ـ 589) .

(35) فعل القصدية نحو زمن الحياة عبر الزمن المروي هذا هو مدار البحث في كل واحدة من الدراسات المشار إليها آنفاً. ويقال إن العلاقة بين الصنفين الزمنيين في «سنوات التعلم» «تلائم» fugsich أو كُيّفت مع الموضوع الخاص للسرد، التحول الإنساني وuberganglichkeit (المصدر السابق، ص 271). نتيجة لذلك فإن جشطلت Gestaltsinn هذا العمل الشعري ليس عشوائيا، ويجعل التدريب ـ Bildung ـ مماثلاً للعلمية البيولوجية التي تتولد عنها أشكال حية. ويصح الشيء نفسه على «رواية تاريخ العائلة». ولكن، بينما في رواية التطور الداخلي Bildungsroman التي كتبها ليسنغ وغوته يحكم فيض القوى الحية تحوّل الكائن الحي، فان رواية تاريخ العائلة التي كتبها جالزورثي تسعى إلى إظهار عملية التقدم نحو الشيخوخة، العودة الضرورية إلى الظلام، وابعد من مصير الفرد، صعوبة حياة جديدة يكشف من خلالها الزمن انه في آن واحد ينقذ ويدمّر. في الأمثلة الثلاثة المشار إليها، «تتصل صياغة الزمن المروي بشكل يتعلق بتلك المنطقة من الواقع التي تتجلى في جشطلت الشعر السردي einer erzahlenden Dichtung» (المصدر السابق، ص 285). بهذا تُحَوّل العلاقة بين الزمن الذي يستغرقه السرد والزمن المروي والتوتر بينهما إلى شيء ما، فوق السرد وابعد منه، ليس السرد ولكن الحياة. ويُعّرف الزمن المروي نفسه بأنه «الرزم» raffung بأخذ الأرضية التي يبرز عليها بنظر الاعتبار؛ تحديداً، الطبيعة بصفتها غير ذات معنى، أو بالأحرى بوصفها لا مبالية بالمعنى.

(36) في مقال آخر في المجموعة نفسها Zeiterlebnis und Zeitgerust يقدم مولر ثنائياً آخر من المصطلحات يعبر عنها العنوان (المصدر السابق ص ص 229 ـ 311). هذه التركيبة هي armature التفاعل بين الزمن الذي يستغرقه السرد والزمن المروي. أما بالنسبة للتجربة المعيشة للزمن، فهي حسب المصطلح الهوسرلي، أرضية الحياة اللامبالية بالمعنى. لا حدس يمكن أن يعطينا معنى هذا الزمن، الذي لا يزيد أبدا عن كونه مُؤَوّلا، ومقصوداً على نحو غير مباشر بوساطة تحليل تركيبة الزمن Zeitgerust. تظهر ذلك أمثلة جديدة مأخوذة من مؤلفين تهمهم جائزة الرهان بقدر ما يهمهم اللعب على نحو أكثر

وضوحاً. بالنسبة لواحد منهم، هو اندرياس كروفيوس، ليس الزمن إلا سلسلة من الآنات المعزولة عن بعضها البعض، لا تنجيها من العدم إلا الإحالة إلى الأزل. بالنسبة لآخرين مثل شيلر وغوته، فان مسار زمن العالم نفسه هو الذي يؤسس الأزل. ويرى آخر، وهو هوفمانستال، أن الزمن هو الغرابة نفسها، الاتساع الذي يبتلع كل شيء. وهو بالنسبة لآخر، هو توماس مان، الخارق المحٌير بامتياز. مع كل واحد من هؤلاء المؤلفين نحن نمس البعد الشعري poietische dimension للزمن «المعيش». (المصدر السابق، ص 303)

(37) في مقال Uber die Zeitgerust des Erzahlens نقرأ: «منذ جوزيف كونراد وجويس وفيرجينا وولف وبروست وفوكنر أصبحت الطريقة التي يتم بها التعامل مع تطور الزمن مشكلة مركزية في التمثيل الملحمي، منطقة للتجريب السردي، وهي لا تتعلق فقط بمسألة تخمين بصدد الزمن، ولكن بـ «فن السرد». (المصدر السابق، ص 392). لا ينطوي هذا الإقرار على أن «التجربة» الزمنية تكف عن أن تكون مدار البحث، ولكن على أن اللعب يسبق جائزة الرهان. وسيخرج جينيت بنتيجة أكثر جذرية من هذا العكس. لا يبدو مولر ميالاً إلى اختزال جائزة الرهان إلى اللعب. ينتج التركيز على فن السرد من حقيقة أن الراوي غير مضطر إلى التخمين حول الزمن من اجل أن يقصد هذا الزمن الشعري؛ يحدث هذا من خلال إضفاء تصور ما على الزمن المروي.

(38) جيرار جينيت، « تخوم السرد»، في «صور الخطاب الأدبي»، ت: ألان شيردان (نيويورك: جامعة كولومبيا، 1982) ص ص. 127 ـ 144؛ « الخطاب السردي: مقال في المنهج»، ت: جين أ لوين (ايثاكا: جامعة كورنل، 1980)؛ «Nouveau Discours du recit» (باريس: Seuil، 1983).

(39) مصطلح « diegesis" (diegese) مستعار من ايتيان سورو الذي اقترحه لأول مرة عام 1948، من أجل أن يضع مكان المدلول في الفيلم على الضد من فضاء الشاشة بوصفه مكان الدال. ويخصص جينيت في "Nouveau Discours du Récit" أن الصفة "diegetic" تتشكل على وفق نموذج الـ "diegese" الجوهري دون احالة إلى diegesis افلاطون الذي يؤكد لنا جينيت في عمله الصادر عام 1983 «أن لا علاقة له مع الdiegesis (diegese)» (انظر ص. 113). والواقع أن جينيت كان قد أشار هو نفسه إلى نص أفلاطون الشهير في «تخوم السرد» (ص. 128). لكن قصده كان حينذاك سجاليا. لأن المسألة كانت عندها التخلص من مشكلة المحاكاة الأرسطية المتماهية مع وهم الواقع الذي تخلقه محاكاة الفعل. «التمثيل الأدبي، محاكاة الأقدمين ..... هو السرد، والسرد فقط... **المحاكاة هي «نمط المحاكاة»** diegesis». (المصدر السابق، ص ص. 132 ـ 133، التأكيد منه) [لم يكن جينيت يشير إلى فهمه هو للمصطلح هنا ـ م ]. ويعاود جينيت التصدي للمسألة بإيجاز أكبر في «الخطاب السردي» (ص ص. 162 ـ 166)، «تدل اللغة دون أن تحاكي» (المصدر السابق، ص. 164). ولتجنب أي التباس لابد أن نتذكر أن أفلاطون لا يقيم في «الجمهورية» III، 392، تضادا بين نمط المحاكاة diegesis والمحاكاة. إن نمط المحاكاة هو المصطلح التوليدي الوحيد الذي يناقشه. وهو يقسمه إلى نمط المحاكاة «الصريح»، عندما يسرد الشاعر أحداثا أو خطابا بصوته هو، ونمط

المحاكاة «بالتقليد» (dia mimèseos)، عندما يتكلم الشاعر كأنما هو شخص آخر، باذلا ما بوسعه للتشبّه بصوت هذا الشخص الآخر، وهو ما يساوي محاكاته. أما العلاقة بين نمط المحاكاة والمحاكاة فهي على الضد لدى أرسطو، الذي يعتبر أن الممارسة المحاكاتية mimesis praxeôs هي المصطلح التوليدي، ونمط المحاكاة diegesis هو النمط الثانوي. لذلك يجدر بنا الحذر من السماح لهذين النوعين من المصطلحات بالتراكب لأنهما يتصلان بنوعين مختلفين من الاستخدام. قارن مع «الزمان والسرد»، الجزء الأول، ص ص. 66 ـ 69، 368، هـ. 14.

(40) لم تتوقف النظرية السردية عن التأرجح بين التقسيم الثنائي والتقسيم الثلاثي. يميز الشكلانيون الروس بين الموضوع sjuzet والحكاية fabula. بالنسبة لشكلوفسكي تعني الحكاية المادة المستخدمة في تشكيل الموضوع؛ فموضوع «يوجين أونيجين» [قصيدة للشاعر الروسي بوشكين ـ م]، على سبيل المثال، هو تقديم تفاصيل الحكاية، ومن هنا فهو بناء. قارن مع «نظرية الأدب: نصوص الشكلانيون الروس»، جمعها وقدمها وترجمها تزفيتان تودوروف، تقديم: رومان ياكوبسون (باريس، سوي، 1965)، ص ص. 54 ـ 55. ويضيف توماشيفسكي أن تطور الحكاية يمكن أن يُشخّص بوصفه «العبور من موقف إلى آخر» (المصدر السابق، ص. 273). والموضوع هو ما يدرك القارئ أنه ناتج عن تقنيات التأليف (المصدر السابق، ص. 208). ويميز تودوروف نفسه، بمعنى مشابه، بين الخطاب والقصة (."Les categories du récit littéraire") ويستخدم بريمون مصطلحي «السرد الراوي» و«السرد المروي» («منطق الحكاية»، ص. 321، هـ. 1). لكن سيزار سيجر Cesare Sergre يقترح ثلاثيا هو الخطاب (الدال)، والحبكة (المدلول في ترتيب التأليف الأدبي) والحكاية fibula (المدلول في الترتيب المنطقي التعاقبي للأحداث) («البنى والزمان: السرد، الشعر، الأنماط»، ت: جون ميدمن [شيكاغو: جامعة شيكاغو، 1979]). لذلك فإن الزمن بوصفه الترتيب المتتابع غير القابل للعكس، هو ما يفيد بوصفه عاملا يساعد على التمييز. زمن الخطاب هو زمن القراءة، وزمن الحبكة هو زمن التأليف الأدبي، وزمن الحكاية هو زمن الأحداث المروية. إجمالا، يمكن القول إن الثنائيات موضوع/ حكاية (شيكلوفسكي، توماشيفسكي)، وخطاب/ قصة (تودوروف)، وسرد/ قصة (جينيت) تتجاوب مع بعضها البعض الآخر بشكل جيد. إن إعادة تأويلها بمصطلح سوسيري هو ما يمثل الاختلاف بين الشكلانيين الروس والفرنسيين. هل يكون لزاما علينا القول إذن إن عودة ظهور التقسيم الثلاثي (لدى سيزار سيجر وجينيت نفسه) يؤشر إلى عودة إلى الثلاثي الرواقي: ما يَدل، وما يُدَل عليه، وما يحدث؟

(41) «سيكون أحد موضوعات هذه الدراسة تعداد وتصنيف الوسائل التي حاول بها الأدب السردي (و على وجه الخصوص الرواية) أن ينظم بطريقة مقبولة داخل معجمه الخاص العلاقات الدقيقة التي يحافظ عليها داخله بين مستلزمات السرد وضرورات الخطاب» («تخوم»، ص. 142). إن الخطاب الجديد للحكاية واضح لا لبس فيه في هذا الشأن: سرد دون راو أمر مستحيل ببساطة لأنه سيكون تقريرا دون تلفيظ، وبالتالي دون أي فعل اتصال (المصدر السابق، ص. 68). من هنا العنوان نفسه « خطاب الحكاية».

(42) بصدد هذه العلاقات المعقدة قارن المحاولات المتنوعة الرامية إلى الترتيب التي اقترحها

سيمور تشاتمان، «القصة والخطاب: البنية السردية في القصص» (ايثاكا: جامعة كورنل، 1978)؛ جيرالد برنس، « علم السرد: شكل السرد ووظيفته» (لاهاي: موتون، 1982)؛ شلوميت ريمون ـ كينان، «القصص السردي: الشعرية المعاصرة» (نيويورك: ميثوين، 1983).

(43) يمكن أن نتساءل في هذا الصدد إن كان زمن القراءة الذي منه يُستعار زمن السرد لا ينتمي لهذا السبب إلى مستوى التلفيظ، وإن لم يكن التحويل الذي تقوم به الكناية يخفي هذه القرابة من خلال إسقاطه على مستوى التقرير ما ينتمي حقا إلى مستوى التلفيظ. إضافة إلى ذلك، أنا لا أسمي هذا شبه ـ زمن، وإنما زمن قصصي على وجه الدقة فهو وثيق الارتباط، بالنسبة للفهم السردي بالتصورات الزمنية للقصص. وأميل إلى القول أن القصص يُنقل إلى شبه [القصصي ـ م] عندما يستبدل بالفهم السردي المُشبهات العقلانية التي تميز المستوى الأبستيمولوجي لعلم السرد وهي عملية أكرر تأكيد أنها مشروعة وذات طبيعة اشتقاقية في آن معا. وكتاب «الخطاب الجديد للحكاية» يزيد هذه الفكرة دقة: «زمن السرد (المكتوب) وهو شبه ـ زمن» بمعنى أنه يوحد على نحو تجريبي بالنسبة لقارئ فضاء ـ نص لا تستطيع إلا القراءة أن (تعيد) تحويله إلى مدة. (المصدر السابق، ص. 15).

(44) يمكن أن تركب دراسة التخالفات الزمنية (الاستباق، الاستذكار والاقترانات بينهما) بسهولة تامة على دراسة هارالد وينرتش لـ « المنظور» (التوقع، الاستعادة، درجة الصفر).

(45) أحيل القارئ هنا إلى الصفحة الجميلة في «الخطاب السردي» التي يستحضر فيها جينيت «لعب» مارسيل العام مع الأحداث الرئيسة لوجوده، «التي ظلت حتى ذلك الحين من دون أهمية بسبب تشتتها، وها هي ذي الآن تُجمع معا مع أخرى، وقد صارت دالة بفضل اجتماعها كلها معا... الصدفة، العرضية، العشوائية اختفت فجأة الآن، لقد «أمسك» فجأة الآن بصورة حياته في شبكة بنية وتماسك للمعنى». (المصدر السابق، ص ص. 56 ـ 67).

(46) ليس بوسع القارئ إلا أن يقارن هذه الملاحظة من جينيت مع استخدام مولر لفكرة Sinngehalt، التي نوقشت آنفا، وكذلك التضاد بين المُحّمل بالمعنى والخالي من المعنى (أو اللا مبالي) الموروث من غوته. إن هذا التضاد، كما أرى، يختلف تماما عن التضاد بين الدال والمدلول القادم من سوسير.

(47) قارن، أويرباخ، «المحاكاة» ص. 544، اقتبسه جينيت في «الخطاب السردي» ص. 70.

(48) يقر جينيت دون تردد أن هذه التوقعات بقدر ما تنشط اللحظة السردية نفسها على نحو مباشر، فإنها لا تمثل في الحاضر وقائع تخص الزمنية السردية فقط، ولكن وقائع تخص الصوت: وسوف نلتقي بها فيما بعد تحت هذا الاسم. (المصدر السابق، ص. 70).

(49) تجد فكرة «الرزم» Raffung لدى مولر، ما يكافئها هنا متمثلا في فكرة التسريع.

(50) «توجد مدة هذه التوقفات التأملية عموما على نحو يجعلها بعيدة عن خطر أن تتجاوزها مدة القراءة (حتى قراءة بطيئة جدا) للنص الذي (يخبر) عنها.» (المصدر السابق، ص. 102).

(51) يقدم غريماس في «موباسان» مقولات التكرار والمرة الواحدة نفسها، ويتبنى لإيضاحها

الفئة النحوية الخاصة بـ «الكيفية». يشكل تعاقب التكرار والمرة الواحدة موازيا لفئة فاينريش الخاصة بـ «إبراز المعالم» أيضا.

(52) يقتبس جينيت من الصفحة الجميلة في «الأسيرة» التي نقرأ فيها، «أترع هذا الصباح المثالي عقلي بواقع دائم، كما هو دأب غيره من الصباحات المماثلة، ونقلَ لي عدوى ... المرح.» (اقتبسه جينيت، المصدر السابق، ص. 124).

(53) يضاف إلى ذلك أن جينيت هو أول «من شجب هذا التربيع لمشاكل الزمنية السردية» (المصدر السابق، ص. 157، هـ. 88). ولكن هل ثمة أساس للقول «إن أي توزيع آخر سيكون له أثر في التقليل من شأن اللحظة السردية وخصوصيتها.» (المصدر السابق).

(54) ومع ذلك، إذا كانت زمنية فعل السرد تحكم زمنية السرد، لن يكون بوسعنا الكلام عن «لعب مع الزمن» في عمل بروست كما يفعل جينيت في صفحاته الفاصلة (ص ص. 155 ـ 160)، والتي سأناقشها فيما بعد، إلا إذا نظرنا في التلفيظ والزمن الذي يلازمه، وبذلك نمنع تحليلات الزمنية من أن تتخطفها اتجاهات عديدة في وقت واحد.

(55) يعرف أ. فندريس، على سبيل المثال، « الصوت» بأنه: «نمط من أنماط الفعل الخاص بالفعل النحوي في علاقته مع الذات» (ورد الاقتباس لدى جينيت، المصدر السابق، ص. 31). لا يضيف «الخطاب الجديد للحكاية» عنصرا جديدا بخصوص زمن التلفيظ والعلاقة بين الصوت والتلفيظ. من جهة أخرى، يحتوي هذا النص على ثروة من الملاحظات تتصل بالتمييز بين مسألة الصوت ـ من الذي يتكلم؟ ـ ومسألة المنظور ـ من الذي ينظر؟ ـ حيث تُعاد صياغة المسألة الأخيرة بصيغة «التبئير»؛ أين تقع بؤرة الإدراك؟ قارن المصدر السابق، ص ص. 43 ـ 52 .

(56) كما ذكرت من قبل ينصب الثقل الأساس لتحليل زمن السرد في «البحث عن الزمن الضائع» على العلاقة بين السرد وفضاء السرد، وهي علاقة نجد اختبارا لها في الفصول الثلاثة الأولى تحت عناوين «الترتيب»، «المدة»، «التواتر» («الخطاب **السردي**»، ص ص. 133 ـ 161)، تعود صفحات قليلة تتناول «الصوت» (المصدر السابق، ص ص. 215 ـ 227) أدراجها، في لفتة لاحقة، إلى زمن فعل السرد. إن ما يفسر جزئيا انعدام التوازن هذا هو اضافة ثلاثي الزمن، وحكم الكلام، والصوت، المستعار من قواعد الأفعال النحوية، إلى التقسيم الثلاثي: تلفيظ، وتقرير، وموضوع. إن ما يقرر في نهاية المطاف ترتيب الفصول الخاصة بالخطاب السردي هو هذه الفئات الثلاث الجديدة. «تتعامل الثلاث الأولى (الترتيب، المدة، التواتر) مع الزمن، الرابعة مع حكم الكلام، الخامسة والأخيرة مع الصوت.» (المصدر السابق، 32، هـ 13). ويمكن ملاحظة قدر معين من التنافس بين الخطتين، بحيث أن «**الزمن النحوي** و**حكم الكلام** كلاهما يعملان على مستوى العلاقات بين **القصة والسرد**، بينما الصوت يعّين العلاقات بين **فعل السرد والقصة**». (المصدر السابق، 32، التأكيدات منه). يفسر لنا هذا التنافس السبب الذي يجعل تركيزه الأساس ينصب على العلاقة بين زمن السرد وزمن القصة، والسبب في أن تعامله مع زمن التلفيظ أقل تفصيلا عند مناقشة الصوت في الفصل الأخير.

(57) «هنالك ببساطة توّقف السرد عند النقطة التي يكتشف فيها البطل الحقيقة ومعنى حياته؛ أي عند النقطة التي تنتهي فيها (قصة المهنة) ـ والتي هي لنتذكر، الموضوع المعلن للسرد

البروستي - ... لذلك يكون من الضروري أن تتم مقاطعة السرد قبل أن يتجاوز البطل الراوي؛ فمن غير الممكن لكليهما أن يكتبا معا: النهاية.» (المصدر السابق، ص ص. 226 - 227).

(58) لابد أن يكون بوسعنا القول عن تجربة الزمن الميتافيزيقية في «البحث عن الزمن الضائع» ما يقوله جينيت عن «أنا» بطل الكتاب، تحديدا أنه ليس بروست كليا ولا هو شخص آخر كليا. وهذا لا يمثل البتة «عودة إلى الذات»، «حضور الذات» مما قد تطرحه تجربة يعبر عنها النمط القصصي، لكنه بدلا من ذلك «شبه اشتراك لفظي» بين التجربة الواقعية والتجربة القصصية، يشبه ذلك الذي يشخصه المختص بعلم السرد بين البطل - الراوي وموّقع العمل. (قارن المصدر السابق، ص ص. 251 - 252).

(59) رأينا آنفا الوسائل المستلهمة من النحو التي يقدم بها جينيت هذه الأفكار في «الخطاب السردي». سنختبر فيما يلي ما يضيفه لها في كتاب «الخطاب السردي للحكاية».

(60) إذا كنت أتجنب هنا الدخول في نقاش مفصل لمفهوم «المؤلف الضمني» الذي طرحه وين بوث في كتابه «بلاغة القصص» (شيكاغو: جامعة شيكاغو، 1961)، فإنما يعود ذلك إلى التمييز الذي أجريه بين مساهمة الصوت ووجهة النظر في التأليف (الداخلي) للعمل ودورهما في الاتصال (الخارجي). وليس اعتباطا أن بوث يضع تحليله للمؤلف الضمني في إطار بلاغة القصص وشعرّيتها. هذا هو السبب في أني أحتفظ بمناقشتي للراوي الضمني إلى تحليل لاحق لعلاقة العمل بالقارئ. ولا حاجة إلى القول برغم ذلك إن كل تحليلاتي المتعلقة بخطاب الراوي تبقى غير مكتملة حتى يصار إلى ربطها مع بلاغة قصص سأدمجها في نظرية القراءة في القسم الرابع في الجزء الثالث.

(61) بصدد الثلاثي حبكة، شخصية، فكرة في «فن الشعر» لأرسطو، قارن «الزمان والسرد»، الجزء الأول، ص ص. 70 - 80.

(62) كنا قد اختبرنا من قبل مساهمة كيت هامبرجر في نظرية أزمنة الفعل النحوي. ومع ذلك، إذا كان الماضي المطلق للملحمة (أي الماضي المطلق الخاص بفضاء السرد) يفقد، كما ترى، قدرته على الدلالة على زمن واقعي، فالسبب أن هذا الماضي المطلق مرتبط بالأفعال النحوية العقلية التي تشخص الأفعال المتعلقة بـ (أنا - الأصول) التي هي نفسها قصصية.

(63) وهي تقول إن «الشخصيات الملحمية (epische Personen) هي ما يمنح قطعة من الأدب السردي صفتها هذه.» (المصدر السابق، ص. 63). وأيضا، «القصص الملحمي هو اللحظة الأبستيمولوجية الوحيدة التي يمكن بها تصوير [dargestell] أنا الأصل (أو الذاتية) الخاصة بالغائب بصفتها غائبا.» (المصدر السابق، ص. 83).

(64) دوريت كوهن، «عقول شفافة: الأنماط السردية لتقديم الوعي في القصص» (برنستون: جامعة برنستون، 1978).

(65) في القصص السردي لضمير المتكلم يكون الراوي والشخصية الرئيسة شخصا واحدا؛ ولكن في السيرة الذاتية حصرا يكون المؤلف والراوي والشخصية الرئيسة شخصا واحدا. قارن فيليب ليجون Le Pacte autobiographique (باريس: سوي، 1975). لذلك لن أتعرض للسيرة الذاتية هنا. لكن يتحتم علي أن لا أتجنب الإشارة إليها في سياق إعادة

تصور الزمن الذي ينجزه التاريخ والقصص مجتمعين. إنه في الواقع المكان الوحيد الذي يمكن أن تخصصه الإستراتيجية الناشطة في «الزمان والسرد» للسيرة الذاتية.

(66) اثنان من النصوص التي سأدرسها في الفصل القادم ـ «السيدة دالاوي» و«الجبل السحري» ـ هي مرويات قصصية بضمير الغائب. الثالث، «البحث عن الزمن الضائع» هو سرد قصصي بضمير المتكلم، يحتوي على سرد بضمير الغائب هو «غرام سوان». إن الطبيعة القصصية على نحو متساو لـ «أنا» و«هو» تمثل عاملا قويا في دمج سرد داخل آخر. أما بالنسبة للانتقال بين الـ «أنا» والـ «هو» فإن «جان سانتوي» (ت: جيرارد هوبكنز [لندن: ويدنفيلد اند نيكلسون، 1955])، تقف دليلا لا سبيل إلى الطعن فيه. لا يدل هذا التبادل في الضمائر الشخصية على أن اختيار تقنية أو أخرى غير مستند إلى أسباب عينية أو أنه يخلو من تأثيرات سردية معينة. لا يقع ضمن أهدافي تقييم مزايا ونواقص هاتين الإستراتيجيتين السرديتين.

(67) «كل فهم تخييل.» (جان بولون، «الزمان والرواية» Temps et Roman [باريس: غاليمار، 1945]، ص. 45).

(68) قارن روبرت أولتر «سحر جزئي: الرواية جنسا يعي ذاته» (بيركلي: جامعة كاليفورنيا، 1975).

(69) يمكن أن نستدل بعلامات الاقتباس هنا. لكن مثل هذه العلامات مفقودة في الرواية المعاصرة. برغم ذلك، فإن المونولوغ المقتبس أو الذي يقتبس ذاته يحترم الزمن النحوي (و هو الحاضر غالبا) والشخص (المتكلم)، ويتألف من مقاطعة للسرد من قبل الشخصية التي تبدأ عندها الكلام. وتزداد قراءة النص صعوبة عندما يتجنب هاتين العلامتين، كما نجد في أعمال ورثة جويس.

(70) يستبق كتاب بويون «الزمان والرواية» نمذجة حالات السرد بتمييزه بين الرؤية «بوساطة»، والرؤية «من الخلف»، والرؤية «من الخارج». لكنه على خلاف الكثير من التحليلات الراهنة، لا ينطلق من عدم التشابه، بل القرابة بين القصص السردي ،«الفهم النفسي الواقعي» (المصدر السابق، ص. 69). يكون الفهم في الحالتين كلتيهما عملا للمخيلة. لذلك فإن من الجوهري التحرك من علم النفس إلى الرواية، ومن الرواية إلى علم النفس (المصدر السابق، ص. 71). برغم ذلك، فإن امتيازا معينا يُمنح لفهم الذات، إلى حد «أن مؤلف الرواية يحاول أن يعطي القارئ فهم الشخصيات نفسه الذي يحمله القارئ لنفسه.» (المصدر السابق، ص. 69). وهذا الامتياز يخترق التصنيف المقترح برمته. فمثلا، ما دام كل فهم يتألف من إدراك داخل بوساطة خارج، فإن الرواية «من الخارج» تعاني النواقص ذاتها التي تعانيها السيكلوجيا السلوكية، التي ترى أن بإمكانها استنتاج الداخل على أساس الخارج، بل وتتحدى القول بانسجام لهذا مع فكرة «الداخل». أما بالنسبة للرؤية «بوساطة» والرؤية «من الخلف» فإنهما يتفقان مع استخدامين آخرين للمخيلة في الفهم. إنها تشارك، في أحدى الحالتين، «بوساطةwith" الشخصية في الوعي الذاتي غير التأملي نفسه (المصدر السابق، ص. 80)؛ وفي الأخرى، تكون الرؤية «غير مترابطة»، ليس بطريقة الرؤية «من الخارج»، ولكن بالطريقة التي يموضع بها التأمل الوعي غير التأملي (المصدر السابق، ص. 85). لذلك يرى بولون أن التمييز بين وجهة

نظر الراوي ووجهة نظر الشخصية، المأخوذ مباشرة من التقنية الروائية، يبقى وثيق الصلة مع التمييز، القادم من سارتر، بين الوعي السابق على التأمل والوعي التأملي. من جهة أخرى، فإن أبقى مساهمة لبويون تبدو لي تلك التي يقدمها الجزء الثاني من عمله، «التعبير عن الزمن». إن التمييز الذي يقوم به فيه بين «روايات المدّة» و«روايات المصير» يتصل مباشرة بما أسميه هنا التجربة القصصية للزمن (قارن فيما يلي الفصل الرابع).

(71) فرانز ستانزل، «الحالات السردية في الرواية: (توم جونز)، (موبي ديك)، (السفراء)، (يوليسيس)» ت: جيمس بوزاك (بلومنغتن: جامعة انديانا، 1971). ويمكن الحصول على إعادة صياغة أكثر دينامية وأقل تصنيفية في صفحات متفرقة من Theorie des Erzahlens )جوتغن: فان دن هيك اند روبرشت، 1979). وقد كان أول مؤلف مفرد كُرّس لهذه المشكلة كتاب كيت فريدمان Die Rolle des Erzahlers in der Epik (لايبزك، 1910).

(72) إن لمصطلح وسطية Mittelbarkeit معنى مزدوجا. «ينقل» الأدب، من خلال توفيره «وسطا» لتقديم الشخصية، محتوى القصص إلى القارئ.

(73) يُفهم «المؤلف» هنا دائما على أنه يعني الراوي، أي المحاور المسؤول عن تأليف العمل.

(74) قارن جوناثان كلر «تعريف وحدات السرد»، في روجر فاولر، محررا، «الأسلوب والبنية في الأدب: مقالات في الأسلوبية الحديثة» (ايثاكا: جامعة كورنل، 1975)، ص ص. 123 ـ 142.

(75) سايمور تشاتمان، في «بنية البث السردي»، (في «الأسلوب والأدب»، ص ص. 213 ـ 257)، يحاول أن يفسر قدرة القارئ على أساس قائمة مفتوحة «من الملامح الاستطرادية» التي تعزل بطريقة عزل قوائم احتمالات القوة التمريرية في الأفعال الكلامية من قبل جون اوستن وجون سيرل نفسها. وهو بديل معقول للبحث عن تصنيفات توفر النظامية والدينامية في آن واحد.

(76) إحدى المحاولات التي حرصت حرصا خاصا على ربط التركيز النظامي للنمذجة مع القوة على إنتاج مزيد من «الأنماط السردية» المتنوعة خطط لها لودمير دولزيل في «نمذجة الراوي: وجهة النظر في القصص» في «على شرف رومان ياكوبسون» الجزء الأول (لاهاي: موتون، 1967)، ص ص. 541 ـ 552. تستند نمذجة دولزيل، بعكس نمذجة ستانزل، على سلسلة من الانقسامات، ابتداء بالنوع الأكثر عمومية الذي يتعلق بالنصوص التي لها شخص محاور أو تخلو منه. ويمكن تمييز هذا النوع الأول بوساطة عدد معين من «العلامات» ـ استخدام الضمائر الشخصية، وأزمنة الأفعال النحوية ومستويات الفضاء السردي المناسبة لها، وعلاقة الوسيلة allocution، والتضمين الذاتي، والأسلوب الشخصي. النوع الثاني «ليس له ما يميزه» بطرق شتى. تنتمي إلى هذا النوع المرويات التي توصف أنها «موضوعية». وتنقسم النصوص التي لها محاورون على وفق إن كانت العلامات المذكورة آنفا تميّز المحاور بوصفه راويا أو شخصية (كلام الراوي مقابل كلام الشخصية). يأتي بعد ذلك التمييز بين مساحة الفعالية (أو السلبية) بقدر تعلق الأمر بالراوي. أخيرا، تتضمن كل هذه الانقسامات أيضا ذلك الانقسام بين -Er و -Ich Erzahlung. يطور دولزيل نمذجته أكثر في «الأنماط السردية في الأدب التشيكي» (تورنتو: جامعة تورنتو، 1973). حيث يضاف فيها إلى الدراسة السابقة تحليلا بنيويا

للأنماط السردية التي يمكن أن تُنسب إما إلى كلام الراوي وإما إلى كلام الشخصيات. ويتحقق التمييز بين هذه الأنماط على أساس نصي مستقل قدر المستطاع عن المصطلح الأنثروبولوجي (الراوي «كلي الحضور»، وما إلى ذلك). يمارس الراوي، بهذه الطريقة، وظائف «تمثيل» الأحداث، «السيطرة» على البنية النصية أو «التأويل» أو «الفعل» في تعالق مع الشخصية التي تمارس الوظائف ذاتها بتناسب عكسي. من خلال ربط هذه الملامح مع التقسيم الرئيس بين -Er و Ich- Erzahlung، ومن خلال إكمال النموذج الوظيفي بآخر فعلي نحوي، يتم الحصول على نموذج توسع فيه الانقسامات الثنائية التقسيم الابتدائي بين كلام الراوي وكلام الشخصية. وتسمح الدراسة التفصيلية للسرد النثري في الأدب التشيكي المعاصر (خصوصا كونديرا) بكشف الدينامية في النموذج من خلال تطبيقه على تنوع الأساليب التي تطرح نفسها في الأعمال المدروسة. لذلك تُماهى فكرة وجهة النظر مع التخطيطية الناجمة عن هذه السلسلة في الانقسامات. إن ما قلته من قبل عن التحليلات البنيوية المدروسة في الفصل الثاني يمكن أن يُطبق على هذا التحليل أيضا، الوريث للبنيوية الروسية والبراغية، تحديدا إنه ينتج عن عقلانية الصف الثاني التي تبرز للعيان المنطق العميق لفهم سردي ينتمي إلى الصف الأول. إن اعتماد الأول على الأخير ،والقدرة المكتسبة للقارئ الذي يعبر عنه، تبدو لي أكثر وضوحا في نمذجة للراوي منها في نمذجة على طريقة بروب، التي تعتمد على الأفعال التي تقلدها القصص، بسبب الطبيعة المشّخصة التي لا تقبل الاختزال لدوري الراوي والشخصية. الأول هو شخص يروي شيئا ما، والثاني شخص يفعل، يفكر، يشعر، ويتكلم.

(77) قارن بوريس أوسبنسكي «شعرية التأليف: بنية النص الفني ونمذجة للشكل التأليفي»، ت: فالنتينا زافانين وسوزان وتج (بيركلي: جامعة كاليفورنيا، 1973). يعرّف أوسبنسكي مسعاه بأنه «نمذجة للخيارات التأليفية في الأدب بقدر علاقتها بوجهة النظر» (المصدر السابق، ص. 5).وهي نمذجة وليس تصنيفا ما دامت لا تدعي أنها جامعة مانعة أو مغلقة. إن وجهة النظر هي واحدة فقط من الطرق التي توصل إلى النطق ببنية عمل فني. وهذا المفهوم شائع في كل في يهتم بتمثيل جزء ما من الواقع (الفيلم، المسرح، الرسم ...الخ)، أي كل أشكال الفن التي تقدم ازدواجية المحتوى والشكل. يشبه مفهوم أوسبنسكي للعمل الفني بمفهوم لوتمان له الذي أشرنا إليه آنفا. فهو أيضا يسمي النص «أي تتابع من العلامات منظم على نحو دلالي .» (المصدر السابق). ويحيل كل من لوتمان وأوسبنسكي على العمل الرائد الذي أنتجه ميخائيل باختين «مشكلة شعرية دوستويفسكي»، ت: ر. و. روتسل (آن آربر: مطبوعات آرتس، 1973) والذي سأعود إليه لاحقا.

(78) يركز لوتمان على وجه الخصوص على البنية المكوَّنة من طبقات للنص الأدبي. («بنية النص الفني»، ص ص. 59 ـ 69). تجمع هذه البنية متعددة الطبقات الفعالية النمذجية للعمل الفني إزاء الواقع وكذلك فعاليته اللعوب التي تشتبك هي نفسها في أشكال سلوكية تقع في الأقل على مستويين في آن واحد هما: مستوى الممارسة اليومية ومستوى مواضعات اللعب. إن العمل الفني وهو يجمع بهذا الشكل عمليات معتادة وتصادفية، يقترح صورا غنية إلى هذا الحد أو ذاك، لكنها حقيقية أيضا (المصدر السابق، ص. 65).

سأعود في القسم الرابع إلى «أثر اللعب» [effet de jeu] (المصدر السابق، ص. 67)، والذي يغطي في الفرنسية الفرق بين «اللعبة» [game] و«اللعب» [play].

(79) مرة أخرى، أكثر التقنيات السردية جدارة بالاهتمام من وجهة نظر الألعاب مع أزمنة الفعل النحوي، تلك المعروفة باسم المونولوغ المروي erlebte Rede ـ وهو ما يسميه النقاد الفرنسيون الأسلوب الحر غير المباشر style indirect libre، أو ما يسميه النقاد الناطقون بالأنجليزية narrated monologue ـ تنتج عن تلّوث خطاب الراوي بخطاب الشخصية، التي تفرض عليه ضميرها وزمنها النحويين. ويلاحظ أوسبنسكي كل الفوارق الدقيقة الناجمة عن تنّوع الأدوار التي يلعبها الراوي، اعتمادا على كونه يُسّجل، يحرّر، أو يعيد كتابة خطاب الشخصية.

(80) يمكن أن يقارن هذا مع دراسة التباينات الزمنية لدى بروست التي قام بها جينيت، وكذلك مع تحليل كوهن للنموذجين المتضادين المتغلبين على سرد ضمير المتكلم: سرد الاستعادة المتنافر على نحو واضح الذي يقدمه بروست، حيث المسافة شاسعة بين الراوي والبطل، وسرد هنري جيمس التزامني والمتسق حيث يعاصر الراوي البطل.

(81) توفر اللغة الروسية أيضا الامكانات النحوية المتعلقة بـ «الكيفية» للتعبير عن الملامح التكرارية والاستمرارية في السلوك أو في حالة ما.

(82) للحصول على خلاصة ممتازة للمشكلة حتى عام 1970، قارن فرانسوا فان روسم ـ غـويـن، Point de vue ou perspective narrative، فـي Poetique، ع/ 4، (1940): 476 ـ 497.

(83) يقترح جينيت في «الخطاب الجديد للحكاية» استبدال مصطلح «تبئير» بمصطلح وجهة النظر. بذلك يرتبط التشخيص الذي تستلزمه لا محالة مقولة الراوي مع فكرة الصوت.

(84) هذا هو السبب في أننا نجد عند العديد من النقاد الألمان والإنجليز صفة "auktorial" (ستانزل) أو "authorial" [أي خاص بالمؤلف ـ م](كوهن). توفر هاتان الصفتان ميزة تأسيس نوع آخر من العلاقة بين المؤلف والسلطة [اللفظتان في الإنجليزية متقاربتان author و authority ـ م] وصفة «موثوق به» authoritative التي تجمع نطاقي المعنى. في مجال العلاقة بين المؤلف والسلطة قارن إدوارد سعيد «البدايات»، ص ص. 16، 23، 83 ـ 84. وهذه الثيمة ترتبط بفكرته عن الإغاظة التي سبقت الإشارة إليها آنفا، الفصل الأول، هـ. 43.

(85) قارن أيضا تزفيتان تودوروف، «ميخائيل باختين: المبدأ الحواري» الذي أعقبه Ecrits du Cercle du Bakhtin (باريس: سوي، 1981).

(86) الصفحات المكرسة للحوار بوصفه المبدأ «الميتالغوي» العام للغة في كل أفعالها الكلامية، يستحق الاهتمام بقدر ما تستحقه دراسة الأشكال الخاصة للرواية البوليفونية (المتعددة الأصوات). (قارن «شعرية دوستيوفسكي»، ص ص. 150 ـ 227»).

(87) قارن المصدر السابق، ص. 23. إذ يؤكد باختين على السرعة التي تحدث بها التغيرات في سياق السرد، يلاحظ أن «الدينامية والسرعة.... لا تشيران إلى انتصار الزمن، لأن السرعة هي الوسيلة الوحيدة للتغلب على الزمن في الزمن.» (المصدر السابق، ص.24).

(88) نجد هنا الملامح الأربعة عشر التي يميزها باختين في الأدب الكرنفالي (المصدر السابق،

ص ص. 93 ـ 97). وهو لا يتردد في هذا المجال عن تناول «منطق داخلي يقرر التزاوج الذي لا تنفصم عراه بين كل عناصره» (المصدر السابق، ص. 98). بالإضافة إلى ذلك، فإن البقعة السرية التي تربط الخطاب المحتجب وعمق شخصية ما مع الخطاب المعروض على سطح شخصية أخرى تشكل عاملا قويا في التأليف.

(89) بصدد فكرة السرد «اللاحق» قارن جينيت «الخطاب السردي»، ص ص. 35، 223، ويضيف «الخطاب الجديد للحكاية» ما يلي: إن الراوي الذي يعلن قبل الأوان تطورا لاحقا يخص الفعل الذي يُروى «يظهر بذلك دون أي قدر من الغموض أن هذا الفعل السردي بَعْدي بالنسبة للقصة التي تُروى، أو على الأقل بالنسبة لذلك الجزء من القصة الذي يستبقه بهذه الطريقة.» (المصدر السابق، ص. 54). وسنرى في الفصل الأخير من الجزء الثالث بأية طريقة يفضّل هذا الموقع البَعْدي للصوت السردي في السرد القصصي إضفاء التاريخية على القصص الخيالي، والذي يعوّض عن إضفاء القصصية على التاريخ.

(90) سأعود في نهاية الجزء الثالث لدور شبه ـ الحدس هذا في إضفاء القصصية على التاريخ.

(91) بصدد القراءة بوصفها استجابة للصوت السردي للنص، قارن، فالديس «ظلال في الكهف»، ص.23. النص جدير بالثقة كما هو الصوت القصصي نفسه (المصدر السابق، ص.25). يصبح هذا السؤال ملحا على نحو خاص في المحاكاة الساخرة. لابد من أن يكون متاحا في نهاية المطاف التعرف على المحاكاة الساخرة المتميزة التي نجدها في «دون كيخوته»، مثلا، بوساطة علامات لا تقبل الخطأ. إن هذا «العنوان» للنص، الذي يتلفظ به الصوت السردي يشكل قصدية النص بوصفها كذلك (قارن المصدر السابق، ص ص. 26 ـ 32)؛ انظر أيضا تأويل فالديس لـ «دون كيخوته»، (ص ص. 141 ـ 162).

## الفصل الرابع

(1) قارن آنفاً ص.5.

(2) قارن عمل فنك المشار إليه آنفاً، الفصل الثالث، هـ. 21. كما أن لوتمان يضع، بمعنى مشابه، ضمن «الإطار» الذي يمّيز كل عمل فني، العملية ألتأليفية التي تجعله «نموذجاً متناهياً لفضاء لا متناه». («بنية النص الفني» ص. 210).

(3) تتداخل هذه الفكرة الخاصة بالتعالي المحايث على نحو دقيق مع فكرة القصدية كما طبقها ماريو فالديس على النص إجمالاً. تتحقق قصدية النص في فعل القراءة («ظلال في الكهف»، ص ص. 45 ـ 76). ولابد من ربط هذا التحليل مع ذلك الخاص بالصوت السردي بوصفه ذلك الذي يُقّدم النص. إن الصوت السردي هو حامل القصدية التي تعود إلى النص، والتي لا تتحقق إلا في العلاقة التشاركية التي تتكشف تدريجياً بين التّوسل القادم من الصوت السردي واستجابة القراءة. سأعاود التصدي لهذا التحليل مرة أخرى بطريقة نظامية في الجزء الثالث.

(4) أ.أ.مندلو، « الزمن والرواية»، ص. 16.

(5) لن يتخذ تعبير « التنويعات الخيالية» معناه الكامل إلا عندما نكون في موقع نضع فيه نطاق الحلول التي توفرها لمعضلات الزمن مقابل الحل الذي يوفره تكوين الزمن التاريخي، أي في الجزء القادم من «الزمان والسرد».

(6) فرجينيا وولف، «السيدة دالاوي» (لندن: هوغارث برس، 1924، طبعة ثانية نيويورك: هاكورت بريس جوفانوفج، 1953).

(7) يكتب جيمس هافلي وهو يضع «السيدة دالاوي» مقابل رواية جويس «يوليسيس»، «استخدمت [ فرجينيا ولف] اليوم الواحد بوصفه وحدة .... لتظهر أنه لا وجود لشيء اسمه يوم واحد.» («السقف الزجاجي»، ص. 73، اقتبسته جين غوغوت، «فرجينيا وولف وأعمالها»، ت: جين ستيوارت [ لندن: هوغارث برس، 1965]، ص. 389).

(8) كانت فرجينيا وولف فخورة جداً باكتشافها هذه التقنية السردية ووضعها موضع التطبيق. وقد سّمتها في يومياتها «عملية شق ألأنفاق»، إذ تقول « لقد استغرق مني اكتشاف ما اسميّه عملية شق ألأنفاق عاماً كاملاً من البحث المتلمس، والتي بوساطتها أخبّر عن الماضي على شكل دفعات، على وفق حاجتي إليه». («يوميات كاتبة»، تحرير: ليونارد وولف [ لندن: هوغارث برس، 1959 ]، ص. 60، اقتبسته غوغوت، ص. 229). كما إنها كتبت في يومياتها خلال الفترة التي كانت فيها المخطوطة الأولى من «السيدة دالاوي» لا تزال تسمى «الساعات»: «لابد أن أطيل الحديث عن الساعات، واكتشافي: كيف احفر كهوفاً جميلة خلف شخصياتي: واعتقد إن ذلك يقدم ما أريده بالتحديد: الإنسانية، الفكاهة، العمق. والفكرة أن هذه الكهوف سترتبط بعضها مع البعض الآخر. وتظهر في ضوء النهار في اللحظة الراهنة». («يوميات كاتبة»، ص. 60، اقتبسته غوغوت، ص ص. 233 ـ 234). وهكذا فان التنقلات بين الفعل والتذكر تصبح تنقلاً بين السطحي والعميق. ويتحقق الاتصال بين مصيري سبتموس وكلاريسا بوساطة تقارب «الكهوف» الخفية التي يزورها الراوي. على السطح، نجدها تجتمع من خلال شخصية الدكتور برادشو، الذي ينتمي إلى الحبكتين الثانويتين كلتيهما. لذلك فان خبر وفاة سبتموس، الذي يأتي به الدكتور، يفترض على السطح وحدة الحبكة.

(9) يمثل استكشاف أبطال الرواية جميعاً الشاغل الأساس للفصل الثالث («السيدة دالاوي» و«إلى المنارة») من كتاب جين الكسندر «مغامرة الشكل في روايات فرجينيا ولف» (بوت واشنطن، نيويورك: كنيكات برس، 1974). ص ص. 85 ـ 104. هنالك حكم بأن «السيدة دالاوي» هي الرواية الوحيدة لفرجينيا وولف التي «تتطور انطلاقاً من شخصية» (المصدر السابق، ص. 85). وتتمكن جين الكسندر، من خلال عزلها لشخصية كلاريسا بهذه الطريقة، أن تؤشر البهرجة التي تختلط بالبهاء، التسويات مع عالم اجتماعي لا يفقد، بالنسبة لكلاريسا، صلابته وشموخه. وهكذا تصبح كلاريسا « رمزاً لطبقة»، «ادرك بيتر ولش أنها صلبة كالخشب لكنها خاوية برغم ذلك. إلا أن العلاقة الخفية مع سبتموس وارين سمث تنقل المنظور عبر اضاءتها للمخاطر التي يُعتقد أن حياة كلاريسا تحّيدها؛ تحديدا؛ التدمير المحتمل للشخصية في غمرة تفاعل العلاقات البشرية. يقود هذا المدخل السيكولوجي إلى تحليل ثاقب لنطاق مشاعر الخوف والذعر التي تستكشفها الرواية. وتبدو لي المقارنة التي تقيمها الكسندر مع رواية سارتر «الغثيان» (المصدر السابق، ص. 97) مبرّرة تماما في هذا المجال.

(10) ديفيد ديتشز، «الرواية والعالم الحديث» (شيكاغو: جامعة شيكاغو، 1939، طبعة منقحة، 1960). يرى ديتشز أن هذه العملية هي أكثر العناصر تقدّما في الفن القصصي لفرجينيا

وولف. فهي تتيح التناسج بين أنماط الفعل والاستبطان الذاتي. إن هذا الاقتران يوّلد «مزاجا غسقيا من النزوع المتفتح إلى الأحلام» (المصدر السابق، ص. 189)، يكون القارئ مدعوا للمشاركة فيه. وقد أشارت فرجينيا وولف نفسها إلى هذا «المزاج» الذي يميّز عملها كله بوضوح في مقالها «حول الرواية الحديثة»: «ما الحياة إلا هالة مضيئة، غلاف شبه شفاف يحيط بنا منذ بداية الوعي حتى نهايته.» («القارئ العادي» [لندن: هوغارث برس، 1925 .، في جزأين 1932]،اقتبسه ديتشز، ص. 192). ويقترح ديتشز خطة بسيطة لتوضيح هذه التقنية الدقيقة والسهلة التحليل. فإما أن نلزم السكون ونستقبل بتحديقنا الأحداث المتنوعة الحاضرة معا في المكان، وإما أن نثّبت أنفسنا في مكان، أو الأفضل في شخصية ما تعتبر مكانا ثابتا، ونُسلم أنفسنا لمتابعة الماضي أو إلى الحركة قُدُما بمعية وعي الزمن الذي تختص به هذه الشخصية. بذلك تتكون التقنية القصصية من تناوب بين شتات الشخصيات في نقطة معينة من الزمن وشتات الذكريات داخل شخصية واحدة، قارن المخطط الذي يقدمه ديتشز، المصدر السابق، ص ص. 204 ـ 205. في هذا المجال، تعد فرجينيا وولف أكثر حرصا بكثير من جويس في إقامة علاقات دالة لا تقبل اللبس ترسم مسار هذا التناوب. للحصول على مقارنة مع «يوليسيس»، التي تُبْقي هي الأخرى شبكة خيوطها من الأقتراب والابتعاد ضمن مدة لاتزيد على يوم واحد، قارن المصدر السابق، ص ص. 190، 193، 198 ـ 199. ويعزو ديتشز الاختلاف في التقنية بين هذين الكاتبين إلى الاختلاف في قصديهما. «كانت غاية جويس أن يعزل الواقع عن كل المواقف الإنسانية في محاولة لنزع العنصر المعياري من القصص تماما، لخلق عالم مكتف بذاته مستقل عن كل القيم التي يحملها المراقب، ومستقل حتى (كما لو كان ذلك ممكنا) عن كل القيم لدى المبدع. لكن فرجينيا وولف تهذب القيم بدل أن تستأصلها. إن رد فعلها تجاه المعايير المتهاوية ليس الارتيابية بل الصقل» (المصدر السابق، ص. 199). ولقد عاد ديتشز إلى تأويله لرواية «السيدة دالاوي» في كتابه «فرجينيا وولف» وزاد عليه، (نورفوك؛ كون:نيو دايركشنز، 1942، نيكلسن أن وطسن، 1945، ص ص. 187 ـ 217)، وإليه ستكون إشارتي. وتعود جين غوغوت في العمل الذي أشرت إليه من قبل، وهو يستند على يوميات فيرجينيا وولف التي لم تنشر إلا عام 1953، إلى مسألة العلاقة بين «يوليسيس» جويس و«السيدة دالاوي»، ص ص. 241 ـ 245.

(11) تقرأ كلاريسا هذه اللازمة أثناء التسوق في واجهة دار لبيع الكتب. وهي تمثل في الوقت ذاته إحدى الجسور التي تبنيها التقنية السردية بين مصيري كلاريسا وسبتموس، المأخوذ كما سنرى بشكسبير.

(12) واحد من رموز السلطة المتملصين: لمحة ظهور سيارة أمير ويلز (أليست الملكة، إن كانت هي، «رمزا دائما للدولة»؟ [«السيدة دالاوي»، ص. 23]). حتى واجهات محلات باعة التحفيات تستدعي دورهم: «غربلة أطلال الزمن» (المصدر السابق). كما إن هنالك الطائرة وذيلها الذي يعرض إعلانا على شكل حروف مهيبة كبيرة. شخوص السلطة: لوردات وسيدات الاحتفالات السرمدية، وحتى ريتشارد دالاوي المهذب، الخادم الأمين للدولة.

(13) تقول كلاريسا، «ها هي ذي اليزابيث أبنتي»، بكل ما تنطوي عليه صيغة التملك. وسوف يجد ذلك الإجابة عليه في ظهور اليزابيث الأخير، إذ تلتحق بأبيها بينما الستار يوشك على النزول على حفلة السيدة دالاوي. «وأدرك فجأة أنها كانت اليزابيث أبنته» (المصدر السابق، ص. 295).

(14) لا يمكن إلا أن تكون فرجينيا وولف قد استحضرت هنا كلمات شكسبير في «كما تحب».

روزالين: «أبتهل إليك، ما الساعة؟»

أورلاندو: «عليك أن تسأليني ما الوقت من اليوم؟ لا توجد ساعة في الغابة».

روزالين: «إذن فلا يوجد عاشق حق في الغابة؛ كان بوسع التنهد كل دقيقة والأنين كل ساعة أن يبلغا عن خطو الزمن الكسول بقدر ما تفعل الساعة».

أورلاندو: «و لماذا لا تقولي خطو الزمن الخاطف؟ أليس ذلك مناسبا بالقدر نفسه؟»

روزالين: «إطلاقا، سيدي. الزمن يمضي بخطو يتنوع بتنوع الأشخاص. سأخبرك عمن يمضي الزمن معه الهوينى، ومن يسرع الزمن معه، ومن يعدو الزمن معه، ومن يقف ساكنا.» (الفصل الثالث، المشهد الثاني).

(15) قارن جون غراهام، «الزمن في روايات فيرجينيا وولف»، «دورية جامعة تورنتو» 18 (1949): 186 ـ 201، أعيد نشرها في «النقاد حول فيرجينيا وولف»، تحرير: جاكلين لاثام (فلوريدا: جامعة ميامي، 1970)، ص . 28 ـ 35. يذهب هذا الناقد في تأويل انتحار سبتموس مذهبا بعيدا في الواقع. «الرؤيا الكاملة» لسبتموس (المصدر السابق، ص. 32) هي التي تمنح كلاريسا «القدرة على هزيمة الزمن» (المصدر السابق). وتدعم تأملات كلاريسا حول هذا الشاب، والتي سأشير إليها لاحقا، هذا الرأي. يقول جون غراهام إن كلاريسا كانت تفهم رؤيا سبتموس التي لم يتمكن من إيصالها إلا عن طريق الموت. نتيجة لذلك فإن عودة كلاريسا إلى حفلتها يرمز بالنسبة لها لـ «تجلي الزمن» (المصدر السابق، ص. 33). لدي ما يدعوني إلى التردد في قبول هذا التأويل لموت سبتموس حتى النهاية: « لكي يسبر المرء الأغوار حتى المركز مثل سبتموس عليه إما أن يموت، وإما أن يصاب بالجنون، وإما أن يفقد إنسانيته على نحو ما لكي يوجد وجودا مستقلا عن الزمن.» (المصدر السابق، ص. 31). من جهة أخرى، يلاحظ هذا الناقد بوضوح «إن الرعب الحقيقي لرؤياه يكمن في كونها تدمره كواحد من مخلوقات عالم الزمن.» (المصدر السابق، ص.30). إذن، ليس الزمن هو الفاني، إنها الأبدية التي تأتي معها بالموت. ولكن كيف يمكن للمرء أن يفصل هذه «الرؤيا الكاملة» ـ هذه المعرفة الحدسية ـ عن جنون سبتموس الذي يحمل كل خواص عصاب الخوف؟ ولابد أن اضيف أن تأويل جون غراهام لكشوفات سبتموس تمنحنا فرصة لبناء جسر بين تأويل «السيدة دالاوي» وتأويل «الجبل السحري» الذي سأحاوله لاحقا، عندما تتقدم ثيمة الأبدية وعلاقتها بالزمن إلى الواجهة.

(16) هنالك ملاحظة في يوميات فرجينيا وولف تحذّر من الفصل الحدي الواضح بين الجنون والصحة: «أضع هنا خطة لدراسة الجنون والانتحار؛ العالم الذي يراه سليم العقل والمخبول وهما يقفان جنبا إلى جنب؛ شيء من هذا القبيل» («يوميات كاتبة»، ص. 52).

لا تفقد رؤيا الرجل المجنون أهلّيتها بسبب «جنونه». إن ترجيعاتها في روح كلاريسا هي المهمة في نهاية المطاف.

(17) «الزمان والسرد»، الجزء الأول، ص ص. 22 ـ 30.

(18) يرى أ. د. مودي في السيدة دالاوي صورة حية للحياة السطحية التي تعيشها «الطبقة البريطانية الحاكمة»، كما يُسمّى المجتمع اللندني في الكتاب نفسه، («السيدة دالاوي بوصفها كوميديا» في «النقاد حول فرجينيا وولف»، ص ص. 48 ـ 58). صحيح أن السيدة دالاوي تجسّد في آن واحد نقدا لمجتمعها وعجزا عن أن تنآى بنفسها عنه. هذا هو السبب في أن الجانب «الكوميدي» الذي يغذيه تهكم الراوي الحاد، يبقى مسيطرا حتى المشهد الأخير في الحفلة، الذي يميزه حضور رئيس الوزراء. يبدو لي هذا التأويل موغلا في تبسيط يضعه على العكس من التأويل الذي أوردنا آنفا ووجد في موت سبتموس، الذي قدمته كلاريسا على طريقتها، القدرة على تحقيق تجلي الزمن. إن الحكاية عن الزمن في «السيدة دالاوي» تقع في المنتصف بين الملهاة والمعرفة الحدسية. وكما تلاحظ جين غوغوت بحق، «هنالك تطعيم للنقد الاجتماعي الذي قصدت إليه الكاتبة في الثيمة النفسية ـ الميتافيزيقية للرواية.» (ص. 235). وغوغوت تشير هنا إلى ملاحظة أوردتها فرجينيا وولف في يومياتها: «أريد أن أقدم الحياة والموت، الجنون وسلامة العقل؛ أريد أن أنتقد النظام الاجتماعي، وأظهره فاعلا على أشده.» («يوميات كاتبة»، ص. 57. أقتبسته غوغوت، ص. 228). وتظهر جين أو. لف في كتابها «عوالم في الوعي: الفكر الأسطوري ـ الشعري في روايات فرجينيا وولف» (بيركلي: جامعة كاليفورنيا، 1970) الأسبقية التي يتمتع بها البحث النفسي هذه على النقد الاجتماعي.

(19) هذا التعبير مصدره فرجينيا وولف نفسها في مقدمتها للطبعة الأمريكية من «السيدة دالاوي». كان االمقصود لسبتموس «أن يكون قرينها» (قارن، أيزابيل غامبل، «قرين كلاريسا دالاوي» في «النقاد حول فرجينيا وولف»، ص ص. 52 ـ 55).

(20) نعلم من مقدمتها أن المقدر في النسخة الأولى لكلاريسا أن تنتهي إلى الانتحار. لكن الكاتبة، من خلال إضافة شخصية سبتموس ودفعه إلى الانتحار، سمحت للراوي ـ الصوت السردي الذي يخبر القارئ القصة ـ أن يقترب بمسار مصير السيدة دالاوي أقرب ما يمكن إلى الانتحار إلا أنه يتخطى به غواية الموت.

(21) غراهام، «الزمن في روايات فرجينيا وولف»، ص ص. 32 ـ 33.

(22) لابد أن نمتنع دون شك عن إعطاء هبة الحضور هذه بُعْد رسالة الخلاص. ستبقى كلاريسا امرأة العالم التي يمثل الزمن التذكاري بالنسبة لها أمرا ذا شأن كبير لابد للمرء أن يتحلى بالشجاعة للتعامل معه. تبقى كلاريسا بهذا المعنى شخصية توفيقية. تلاحظ جين غوغوت أن العبارة الختامية «ها هي ذي» «تحتوي على كل شيء ولا تقول شيئا محددا.» («فرجينيا وولف وأعمالها»، ص. 240). يعد هذا الحكم القاسي بعض الشيء مبررا إذا تركنا كلاريسا وحيدة في مواجهة امتياز النظام الاجتماعي. إن القرابة بين مصيري سبتموس وكلاريسا تحكم على عمق آخر ـ عمق «الكهوف» التي «يربط» بينها الراوي ـ ليس الحبكة حسب، ولكن الثيمة النفسية الميتافيزيقية للرواية. إن نبرة الاعتداد في هذا الادعاء تتردد أعلى من دقات بغ بن وكل الساعات، أقوى من الرعب والنشوة اللذين ظلا

منذ بداية القصة يتنازعان روح كلاريسا. إذا كان رفض سبتموس للزمن التذكاري قادرا على توجيه السيدة دالاوي لتعود أدراجها إلى الحياة الزائلة ومسراتها الهشة، فإنما لأنه وضعها على الطريق المؤدي إلى حياة فانية تقوم على افتراض يقبلها دون أسئلة.

(23) سيكون خطأ فادحا اعتبار هذه التجربة، مهما كانت محيّرة، تعبيرا عن فلسفة خارج الرواية، حتى لو كانت فلسفة برغسون. لا علاقة للزمن التذكاري الذي يواجه كل من سبتموس وكلاريسا بزمن برغسون المكاني. فهو يوجد بحد ذاته، إن صح القول، وليس نتيجة خلط بين المكان والزمان. هذا هو السبب الذي جعلني أقارنه بدلا من ذلك بتاريخ نيتشه التذكاري. أما بالنسبة للزمن الداخلي، والذي تضيئه جولات الراوي في الكهوف تحت الأرض، فإن هنالك ما يجمعه مع فيض اللحظة أكثر مما يجمعه مع التواصل اللحني للامتداد لدى برغسون. إن صدى الساعة نفسه هو أحدى هذه اللحظات التي نجد تعريفا مختلفا لها كل مرة اعتمادا على المزاج المتزامن معها (قارن غوغوت، ص ص.386 ـ 392). بصرف النظر عن التشابهات والاختلافات بين الزمن عند فرجينيا وولف والزمن عند برغسون، فإن الخلل الأساس هنا هو عدم إعطاء الرواية بوصفها كذلك القدرة على استكشاف أنماط التجربة الزمنية التي تفلت من التفكير المفهومي الفلسفي، بسبب طبيعتها الملتبسة .aporetic وستكوّن هذه هي الثيمة المركزية في الجزء الأخير من كتابي.

(24) توماس مان، «الجبل السحري»، ت: هـ. ت. لو ـ بورتر (نيويورك: الفرد أ. نوف 19، فنتاج بوكس، 1969).

(25) بخصوص هذه العلاقة، قارن هيرمان ويغاند، «الجبل السحري» (نيويورك: ابيلتون سنتشري، 1933، أعادت طبعه جامعة نورث كارولاينا، 1964).

(26) قارن مع ما تقدم، ص ص. 137 ـ 142»

(27) يعود الراوي إلى ثيمة وقت القراءة في مواضع متعددة. يفعل ذلك في الحدث الحاسم، «الحساء الأبدي « («الجبل السحري»، ص ص 183 ـ 203)، ويتساءل في بداية الفصل السابع، على نحو أكثر دقة، إن كان بوسع المرء أن يخبر عن الزمن، أي يسرده (المصدر السابق، ص. 541). يقول الراوي، إذا لم يكن بوسع المرء أن يسرد الزمن، فإن بوسعه على الأقل "Von der Zeit erzahlen Zu wollen" ( يمكن للمرء «أن يرغب في إبلاغ حكاية حول الزمن»، تقول الترجمة [المصدر السابق، ص . 542، التأكيد فيها]). لذلك فإن تعبير «رواية الزمن» Zeitroman يكتسب معناه المزدوج الذي ينطوي على رواية تنتشر على الزمن، وبالتالي تتطلب زمنا لكي تروى، ورواية حول الزمن. يعود الراوي الى هذه المسألة الغامضة في إحد الأحداث المتعلقة بـ «مينهير بيبركورن»، وفي مطلع « الإله العظيم يسقط» (المصدر السابق، ص 624).

(28) يقوم هذا الغموض المقصود بمهمة التحذير. لن تكون «الجبل السحري» ببساطة التاريخ الرمزي الذي يبدأ من مرض الثقافة الأوربية وينتهي بموتها، قبل صاعقة عام 1914، ولا هي ببساطة حكاية تقص روحي. لسنا مضطرين إلى الاختيار عندما يتعلق الأمر بالرمزية السوسيولوجية والرمزية السحرية.

(29) هنالك تقييم إيجابي لتعلم البطل اقترحه هيرمان ج. فيغاند عام 1933 في عمله المشار إليه

آنفا. كان فيغاند أول من شخّص أن «الجبل السحري» «رواية تربوية». لكنه يرى في هذه الرواية المتعلقة «بتطوير الذات» (المصدر السابق، ص.4) «تقصيا يسعى إلى التنشئة Bildung ويتعالى على أية غايات عملية .» (المصدر السابق)، حيث يوضع الثقل الأساس على التماسك المتزايد لتجربة كلية ينتج عنها موقف إيجابي بخصوص الحياة إجمالا. حتى في الأزمات الرئيسة المسجلة في القسم الأول (إغراء الهرب، الاستدعاء القادم من د. بيهرنز الذي يجعل من هانس مريضا في بيرغوف، ليلة فلبرغس)، نجد البطل قادرا على الاختيار، «السمو» (Steigerung). بالطبع يقر فيغاند بعفوية أن نهاية القسم الأول تؤشر إلى نقطة الذروة في التعاطف مع الموت. وهو يسمي «الجبل السحري» «ملحمة المرض» (المصدر السابق، ص. 39). لكن القسم الثاني يظهر تبعية الفتنة التي يمارسها الموت للفتنة التي تمارسها الحياة (المصدر السابق، ص.49). يشهد حدث «الثلج» على «الذروة الروحية من الوضوح التي تؤشر إلى أوج قدرته على أن يجسر أقطاب التجربة الكونية ... وهو مدين بذلك للمورد الذي يمكنه في نهاية المطاف من أن يرتقي حتى بعاطفته تجاه كلوديا إلى هذه الصداقة الحادبة. يرى فيغاند في جلسة استحضار الأرواح أنها تعرّف بصلة تجربة البطل بالتصوف (الفصل الأخير من الكتاب مكرس بصورة جلية للتصوف)، ولكن الجلسة السرية، حسب المؤلف، لا تقود هانس كاستورب أبدا إلى أن يفقد السيطرة على إرادته في الحياة. فضلا عن ذلك، فإن استكشاف المجهول، المحظور، يمتد إلى الكشف عن « جوهر روح الخطيئة بالنسبة لتوماس مان» (المصدر السابق، ص.154)، هذا هو الجانب «الروسي» من كاستورب، جانب كلوديا. لقد تعلّم منها أن لا وجود لفضول دون قدر معين من الضلال. لكن السؤال هو معرفة إن كان البطل قد دمج، كما يدعّي فيغاند، هذه الفوضى من التجارب في كل متماسك («التركيب هو المبدأ الذي يتحكم في النموذج الذي تقدمه «الجبل السحري» من بداياتها إلى نهايتها». [المصدر السابق، ص.157]). وسيجد القارئ في كتاب هانس مبير «توماس مان» (فرانكفورت: سور كمب، 1980) تقديرا أكثر سلبية لتعلم هانس كاستورب في بيرغهوف. يعمد مبير بوضوح وهو يمر برواية الزمن Zeitroman من دون تعليق، إلى إبراز «ملحمة الحياة والموت» (المصدر السابق، ص. 114). إن نتيجة تربية البطل هي بالطبع تأسيس علاقة جديدة مع المرض، والموت، والانحلال، بوصفها وقائع Faktum الحياة وهي علاقة تتباين مع الحنين إلى الموت، القادم من نوفاليس، والذي يهيمن على «موت في البندقية»، وهو عمل توماس مان الذي سبق «الجبل السحري». ومان نفسه يؤكد هذا في محاضرة لوبيك:

"Was ich plante , war eine groteske Geschichte , worin die Faszination durch den Tod , die das Venezianischen Novelle gewesen war , ins Komische ،gezogen werden sollte: etwas wie ein Satyrspeil alzo zum ‘Tod in Venedig‘"

اقتبسه مبير، المصدر السابق، ص.116). حسب مبير فإن النبرة التهكمية المعتمدة في هذه الرواية التربوية تؤسس لتباين ثان، ليس فقط مع الميراث الرومانتيكي، ولكن أيضا مع رواية التطور الداخلي الغوتية [ نسبة إلى غوته.م]. بدلا من تطور متواصل للبطل، هنالك اعتقاد أن «الجبل السحري» تصور بطلا سلبيا من حيث الجوهر (المصدر السابق،

ص.122)، متلقيا لضروب التطرف، لكنه يحتفظ دائما بمسافة تبعده عن كل الأشياء بالقدر نفسه، في الوسط كألمانيا نفسها، الحائرة بين الإنسانية وضرر الإنسانية، بين أيدلوجية التقدم وأيدلوجية الانحلال. إن الشيء الوحيد الذي يمكن أن يكون قد نقده البطل هو أن ينأى بنفسه (Abwendung) (المصدر السابق، ص.127) عن كل الانطباعات، والمحاضرات، والحوارات التي يمر بها. نتيجة لهذا، فان التركيز يجب أن ينصب بالقدر نفسه على التأثير التربوي الذي يمارسه الأبطال الآخرون ـ ستمبريني، نافتا، مدام شوشات، بيبر كورن ـ إن أردنا أن نقيس بدقة الصورة الاجتماعية الزاخرة التي تقترب بـ «الجبل السحري» من بلزاك، بينما هي تنأى بنفسها عن غوتة، وأكثر منه عن نوفاليس. إن هانس ميير غير غافل بالتأكيد عن التضاد بين الزمن في الأعلى والزمن في الأسفل، بل هو حتى يقارنه بوضوح مع التضاد الذي يقيمه برغسون بين مستوى الفعل ومستوى الأحلام. ولكن بقدر تعلق الأمر بهانس كاستورب نفسه، يرى ميير أن هانس كاستورب لا يتعلم شيئا بين الطفيليين البرجوازيين في بيرغوف، المحكوم عليهم جميعا بالموت، لأنه لم يكن ثمة ما يمكن أن يتعلمه المرء (المصدر السابق، ص.137). وهنا تحديدا يختلف تأويلي عنه، دون أن يتفق مع تأويل فيغاند. إن ما كان متاحا تعلمه في بيرغهوف هو طريقة جديدة في التعامل مع الزمن وطمسه، **ونجد النموذج الدال عليها في العلاقة التهكمية التي تربط الراوي بسرده.** وفي هذا المجال، أجد دعما في الدراسة الممتازة التي كرسها ميير للعبور من التهكم إلى المحاكاة الساخرة لدى توماس مان (قارن، المصدر السابق، ص ص.171 ـ 183).

(30) ريتشارد ثيبرغر في "Der Bergiff der Zeit bei Thomas Mann Von Zauberbeg Zum Joseph".

(31) يغوص الفصل الثاني في الماضي. هذا الارتجاع الفني ـ الشائع تماما في روايات القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ـ ليس بمعزل عن تكوين الأثر المنظوري الذي أشرت إليه أنفا. والفصل سيقيم بالفعل Urerlebnisse، كما يعبر عنها فيغاند (فيغاند، ص ص. 25 ـ 39)، والتي سيفعل فعله بوصفه مرشدا خفيا للنمو الروحي الذي يوازي الاهتمام المتناقض بالزمن المُقاس. إن الإحساس باستمرارية الأجيال، الذي يرمز إليه نقل الحوض المعمودي؛ المعنى المزدوج للموت، الذي هو في آن واحد مقدس وبذيء، والذي أحسّ به لأول مرة أمام رفات جده، وذلك الإحساس الذي لا سبيل إلى كبحه بالحرية، الذي تُعبّر عنه ذائقة لا تملّ التجريب والمغامرة؛ الميل الشهواني الذي يُثيره بإيحائية حدث استعارة قلم الرصاص من بريبسلاف هبه، وهو قلم الرصاص نفسه الذي ستطلب كلوديا شوشات من هانس في مشهد «ليلة فلبرغس» أن يعيده إليها. إضافة إلى حقيقة أن هذه التجربة Urerlebnisse تحتوي طاقات متشبثة تجعل تجربة الزمن السلبية تجربة تصعيد Steigerung داخلي، وحقيقة استثارتها بعد مشهد «الوصول» وقبل السرد القلق الخاص باليوم الأول، يدعم الوظيفة المحددة الخاصة بالمضى قدما في تجربة طمس الزمن. كان من الضروري في البداية إعطاء الزمن عراقته، وكثافته، وسماكته لكي يقاس قياسا كليا الفقدان الذي تبدأ تجربته عندما تتلاشى مقاييس الزمن.

(32) ولكن مؤخرا [neulich]، لأرى، انتظر لحظة، ربما كان ذلك قبل ثمانية أسابيع. . .

- إذن يكون من الصعب أن نقول مؤخرا.
انقض عليه هانس كاستورب بحسم.
«ماذا! حسنا، ليس مؤخرا إذن ما دمت دقيقا إلى هذا الحد. كنت أحاول الحساب فقط. حسنا، إذن، قبل بعض الوقت.» (الجبل السحري، ص. 53).

(33) «يا إلهي ! ثلاثة أسابيع ! هل تسمع أيها الملازم؟ ألا تجد غريبا سماع شخص يقول: «أتوقف هنا لثلاثة أسابيع أعود بعدها مرة أخرى؟» نحن هنا في الأعلى لا نعرف وحدة زمن كالأسبوع؛ إن سمحت لي تلقينك سيدي العزيز . إن اصغر وحدة زمنية لدينا هي الشهر. نحن نجري حسابنا على وفق الأسلوب الفخم [in grossen Stil]، إنه امتياز نتمتع به نحن الظلال.» (المصدر السابق، ص.58)

(34) يساعد يواكيم نفسه، بفضل الأسبقية التي ما زال يتمتع بها على هانس، على زيادة حيرة ابن عمه حدة. «نعم، عندما تراقبه، الزمن، يمضي ببطء شديد. أنا مولع بالقياس، أربع مرات في اليوم؛ لأنك عندها تعرف ما ترقى إليه الدقيقة فعلا - أو سبع منها - في الأعلى هنا، حيث تبرق أيام الأسبوع السبعة خاطفة كما هو دأبها!» (المصدر السابق، ص ص. 65 - 66). ويضيف الراوي، في إشارة إلى هانس، « لم يكن معتادا على التفلسف، لكنه برغم ذلك شعر بحافز يدعوه إلى ذلك.» (المصدر السابق، ص.66).

(35) «الزم الهدوء! اشعر بصفاء عقل كامل اليوم. حسنا إذن، ما هو الزمن؟ سأل هانس كاستورب.» (المصدر السابق). من الممتع متابعة محاكاة البطل السافرة لأوغسطين، الذي يُفترض أنه لا يعرفه. لكن هذا لا ينطبق بالتأكيد على الراوي.

(36) » لا زال لدي عدد كبير من الأفكار في رأسي حول الزمن؛ مرّكب كامل، إن صح هذا الوصف.» (المصدر السابق، ص.67). « - يا إلهي، هل مازلنا في اليوم الأول فقط؟ يبدو لي وكأني أمضيت هنا زمنا طويلا؛ دهرا.
- كف عن التفلسف مرة أخرى حول الزمن، قال يواكيم وأضاف، «لقد أذهلتني تماما هذا الصباح».
أجاب هانس كاستورب؛ - لا، لا تقلق، لقد نسيت كل ما يتعلق بذلك « التعقيد». لقد فقدت كل صفاء العقل الذي كان لدي، ذهب كله. (المصدر السابق، ص. 82).
- ومع ذلك، اشعر بطريقة أخرى كما لو إنني تقدمت في العمر وازددت حكمة منذ جئت . . . هكذا اشعر.
- ازددت حكمة، أيضاً؟ تساءل ستمبريني.» (المصدر السابق).

(37) يقول الراوي متدخلاً دون خجل، « نحن نقدم هذه الملاحظات هنا لأن الشاب هانس كاستورب ساوره شيء منها حسب» (المصدر السابق، ص.105).

(38) «ولكن حتى ظواهر الحياة اليومية كان فيها الكثير مما اضطر هانس كاستورب أن يتعلمه: الوجوه والحقائق التي لاحظها كان لابد من استذكارها، ورصد الجديد منها بتقبّل الشباب.» (المصدر السابق، ص. 106). ويتكلم الراوي بالمعنى نفسه عن روح هانس كاستورب المقدامة Unternehmungsgeist. يقارن تبرير هذا «التقديم» Exkurs مع دفاع يواكيم عن الموسيقى، التي تحتفظ على الأقل بترتيب وتقسيمات. ويذهب ستمبريني حتى أبعد؛ «تحرّك الموسيقى الزمن، إنها تحرّكنا نحو أرقى استمتاع بالزمن؛ إنها تحرّك؛

وبقدر تعلق الأمر بهذا فإن لها قيمة أخلاقية، للفن قيمة أخلاقية بقدر ما هو مصدر تحريك». (المصدر السابق، ص. 114). لكن هانس كاستورب يتلقى هذه الخطبة العصماء الأخلاقية، التي تبقى خطبة معلّم، بلا مبالاة.

(39) لنستذكر بين اللازمات حوض المعمودية؛ « ذلك الرمز لما هو عابر ولما هو باق، للاستمرارية عبر التغيّر» (المصدر السابق، ص. 154)، وكذلك رأس الجد المرتعش (خلال ليلة فلبرغس).

(40) يجتمع صوتا الراوي والبطل معاً ليهتفا، «أوّاه، الزمن لغز يصعب حقاً تفسير جوهره»! (المصدر السابق، ص. 141). ينم هذا السؤال عن بعد نظر.

(41) «بعد أسبوعين، بدأ الروتين اليومي لأولئك الموجودين هنا في الأعلى «يكتسب في عينيه طبيعة مقدسة. عندما تَطلّع، من وجهة نظر (أولئك الموجودين في الأعلى) إلى الحياة كما تعاش هناك في الأسفل على الأرض المنبسطة، بدت له غريبة وغير طبيعية.» (المصدر السابق، ص. 148)

(42) من الجدير بالملاحظة أن المعلم الإيطالي يمتدح الزمن في غمرة ازدرائه للروس وميلهم الاستثنائي إلى إهمال الزمن. « الزمن هبة الله، أعطيت للإنسان لكي يستخدمها؛ استخدمها أيها المهندس، لتخدم تطور الإنسانية.» (ص. 243). يركز فيغاند هنا على اللعب الدقيق بين العقول الألمانية والإيطالية والسلافية. ويشكل هذا واحدا من ضروب التحديد الكلي لهذه الحكاية عن الزمن.

(43) يقود المؤلف مرة أخرى قارئه من يده. « لنا كل الحق كما لأي شخص آخر في أن نكوّن أفكارنا عن القصة التي نرويها؟ ونود هنا المجازفة بتخمين أن الشاب هانس كاستورب لم يكن ليتجاوز إلى هذا الحد الفترات المقررة أصلاً لبقائه لو كان عمق الزمن الخاص به قد منح روحه البسيطة أي تفسير مقنع عقلياً لمعنى حياة ألإنسان وغايتها.» (المصدر السابق، ص ص. 229 ـ 230).

(44) ألا يستدعي هذا لا محالة إلى العقل العشاء بين رؤوس الموتى في «البحث عن الزمن الضائع»، بعد الرؤيا الحاسمة في مكتبة آل غيرمانت؟

(45) التهكم في العبارة الأخيرة «وخرجا» ترك القارئ جاهلاً ما فعل هانس وكلوديا أثناء ما تبقى من تلك الليلة الكرنفالية. فيما بعد، سيثير كشف السر لوهزال المسكين فضولنا دون أن يشبعه. عندها يلاحظ المؤلف المتهكم، « هنالك كل الأسباب، من جانبنا ومن جانبه، التي تدعو إلى عدم التمادي في تناول الأمر.» (المصدر السابق، ص.428). لاحقاً، سيقول لكلوديا عند عودتها، «لقد قلت لك إني اعتبره حلماً، ما كان بيننا.» (المصدر السابق، ص. 557). ولن يُفلح فضول مينهير بيبركورن في رفع الغطاء عن المستور.

(46) «قلّب هانس كاستورب هذه التساؤلات وأمثالها في عقله ... بالنسبة له نفسه، كان قد طرح السؤال تحديداً لأنه لم يكن يعرف الأجابة.» (المصدر السابق، ص ص. 244 ـ 245).

(47) ثيبرغر على حق بالتأكيد في ذكر روايات مان عن يوسف هنا، يوسف الذي كانت عاطفة رصد السماوات لديه وثيقة الصلة بمهجور الأساطير بقدر ما هي مع الحكمة القديمة.

(48) «كلما أمعنت الفكر في ذلك، ازددت ثقة أن سرير الراحة ـ واعني به الكرسي القابل للطي، بالطبع ـ قد أعطاني قوتاً للفكر خلال هذه الأشهر العشرة يزيد عما حصلت عليه من الطاحونة في الأرض المنبسطة أسفل خلال كل السنوات المنصرمة. ببساطة، لا سبيل إلى إنكار ذلك.» (المصدر السابق، ص. 376).

(49) لا تنفصل مغامرات التزحلق الطويلة عن هذا الانتصار للحرية. بل لقد زوّدته حتى باستخدام حيوي للزمن، أعّد المسرح بدوره لحدث «الثلج» الحاسم.

(50) كان الزمن بالفعل ثيمة في العديد من أحاديثه المتشعبة. لقد شجب نافتا، «استغلال الزمن»، «هبة كونية من عطايا الرب» (المصدر السابق، ص.403). قارن أيضا دفاعه عن الزمن الشيوعي. «حيث لن يُسمح لأحد بالحصول على الفائدة.» (المصدر السابق، ص. 408).

(51) «بكلمة واحدة، كان هانس كاستورب باسلاً هنا في الأعلى؛ إذا ما قصدنا بالبسالة ليس مجرد الالتزام الباهت بالأمر الواقع في وجه الطبيعة، ولكن الخضوع الواعي لها، حيث يُطرح جانباً الخوف من الموت بفعل تفرد لا يقاوم.» (المصدر السابق، ص. 477).

(52) لاحظ التهكم في العنوان Als Soldat und brav (المصدر السابق، ص. 498). لقد أُجبر يواكيم على أن يترك مهنة الجندية لكي يعود إلى مصحة فيلقى حتفه فيها. لكن دفنه كان دفن جندي، وفيه هاجس يستبق كل حالات الدفن التي ستطبع الحرب العظمى. وهي الحرب نفسها التي ستنطلق فوق بيرغهوف كالصاعقة.

(53) هل القبلة على الفم، على الطريقة الروسية، والتي يقارنها الراوي بطريقة الدكتور كروكوفسكي في التعامل مع موضوع الحياة « بمعنى متقلب بعض الشيء» (المصدر السابق، ص. 599)، أنصراً تؤشر أم هزيمة؟ أو، على نحو أدق، أليست تذكيراً تهكمياً بالمعنى المتقّلب لكلمة «حب»، التي تتذبذب بين التقوى والشهوة الحسيّة؟

(54) «رأى في كل مكان حوله الشاذ والخبيث، وكان يعرف معنى ما رأى: إنها الحياة بدون زمن، الحياة بدون رعاية أو أمل، ركود دائب؛ الحياة ميتة.» (المصدر السابق، ص. 555).

(55) "Augenblicke Kamen, wo dir aus Tode und Körperunzucht ahnugsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe erwuchs.)".

(56) مارسيل بروست « البحث عن الزمن الضائع»، ت: س. ك. سكوت مونكريف، وتيرنس كيلمارتن، واندرياس ميير (نيويورك: راندم هاوس، 1981)، 3 مجلدات. وسوف أشير إلى هذا العمل طوال هذا الفصل بالأشارة إلى المجلد ورقم الصفحة.

(57) جيل دولوز، «بروست والعلامات»، ت: ريتشارد هوارد (نيويورك: جورج برازيلر، 1972).

(58) يجب ان لا يُنسينا جدول العلامات شبه التزامني في عمل دولوز، وتراتبيته التصورات الزمنية التي تتوافق مع هذا النموذج التبادلي من العلاقات، تاريخية هذا التعلم، أو على نحو خاص التاريخية الفريدة التي تطبع حادثة لحظة الإلهام نفسها، التي تغيّر بعد الواقعة معنى التدريب الأسبق، وقبل كل شيء دلالته الزمنية. إن الطبيعة الشاذة لعلامات الفن في علاقتها مع كل العلامات الأخرى هي ما يوّلد هذه التاريخية الفريدة.

(59) آن هنري، "Proust romancier: le tombeau égytien"، (باريس، فلاماريون، 1983).

(60) تقّدم هنري (المصدر السابق، ص ص. 33، 40) مقطعين هامين من الجزء الخامس من «نظام المثالية الترنسندتالية». قارن، ف.و. ج. شيلنغ، «نظام المثالية الترنسندتالية» 1800، ت: بيترهيث (تشارلوكسفيل: جامعة فرجينيا، 1978).

(61) شوبنهور، «العالم إرادة وتمثيلا»، ت: و. ف. ج. بين (نيويورك: دوفر بوكس، 1966)، مجّلدان.

(62) «لقد تنبأ إدراك الهوية أن مكان إنجازه هو وعي الفنان، لكنه كان جوهراً ميتافيزيقياً، وليس ذاتاً سيكولوجية؛ وهو ملمح لامناص للرواية من أن تنتهي إلى جعله عينياً». (هنري، ص. 44). ويرد فيما بعد: « لم يفكر بروست إلا بوضع نفسه في النطاق الوسطي بين النظام والواقع العيني الذي يتيحه جنس الرواية.» (المصدر السابق، ص. 55).

(63) ليست آن هنري بغائبة عن هذه المشكلة. «لن يُصار إلى أنجاز أي شيء دون إضاءة هذا العرض الفريد جداً الذي يقدمه بروست للهوية؛ إدراكها في قلب الاستذكار.» (المصدر السابق، ص. 43). لكن الإجابة التي تقدّمها تترك الصعوبة من دون حل، عندما تواصل البحث عن مفتاح عملية إضفاء الطابع النفسي التي تخضع لها جماليات العبقرية خارج الرواية، في تحولات ثقافية فكرية أواخر القرن التاسع عشر. إن هذا القلْب للعلاقة بين الأساس النظري والعملية السردية يقودنا إلى السؤال ماهي الثورة التي أحدثتها «البحث. . .» في تقليد رواية التطور الداخلي، التي أعاد توماس مان توجيهها بالطريقة التي حاولت أن أوضحها. إن الإزاحة عن المركز التي تمارسها « البحث...» على الحدث الخلاصي ضمن التدريب الطويل على العلامات تقودنا بالأحرى إلى فهم أن مارسيل بروست يخرّب، من خلال وضع عمله داخل تقليد رواية التطور الداخلي، قانون رواية التدريب بطريقة تختلف عن تلك التي أنجز بها مان ذلك. يُحدث بروست قطيعة مع الرؤيا المتفائلة لتطور متصل متصاعد يمر به البطل الباحث عن ذاته. فإذا قارنا بهذه الطريقة الإبداع الروائي لبروست مع تقليد رواية التطور الداخلي فإننا نجد انه يكمن في ابتكار حبكة تربط معاً، بوساطة وسيلة سردية تحديداً، تعلم العلامات ونضج مهنة ما. تورد آن هنري نفسها هذه القرابة مع رواية التطور الداخلي، ولكنها ترى أن اختيار هذه الصيغة الروائية يشارك في التدهور الإجمالي الذي يؤثر في فلسفة الهوية المفقودة عندما تصبح سيكولوجيا زمن مفقود.

(64) لا تخلو المشكلة المطروحة من تماثل مع تلك التي يطرحها جينيت في تحليله البنيوي. لقد رآى هو أيضا في «فن الشعر» الذي أدرج في تأمل البطل حول خلود العمل الفني، تدخلا من المؤلف في العمل. وكان ردي الحاسم هو تقديم فكرة عالم للعمل ولتجربة يمر بها بطل العمل داخل أفق هذا العالم. وهو ما يمنح العمل القوة على أن يسقط نفسه ابعد من نفسه في تعال خيالي. ويصح الرد نفسه على تفسير آن هنري. بقدر ما يسقط العمل راويا ـ بطلا يفكر بتجربته، يستطيع أن يتضمن، داخل محايثته المتعالية، الشتات المتناثر من النظرات الفلسفية.

(65) برغم ذلك، يمكن ببساطة إدراك هذا الصوت في الأمثال المأثورة والحكم التي تسمح لنا برؤية الطبيعة النموذجية للتجربة المروية. كما انه واضح للعيان في التهكم الكامن الذي

يسود سرد اكتشافات البطل في عالم المجتمع برمته. نوربوا Norpois، بريشوت Brishot، مدام فيردورين، وواحدا إثر الآخر من البرجوازيين والأرستقراطيين يقعون ضحايا لتعليقات جارحة يمكن أن تفهمها إذن لها قدر من الدربة. من جانب آخر فإن القارئ لا يدرك إلا في القراءة الثانية بعد أن يعرف نتيجة العمل ما يساوي عند حل شفرة علامات الحب، التهكم الذي يجده في حل شفرة العلامات الدنيوية: تلك النبرة من خيبة الأمل، التي تعجل في يوم الخيبة وتضفي بذلك معنى دون أن تقرره تقريرا «واضحا»، معنى الزمن المفقود الذي تنتجه كل تجربة غرامية. بكلمات أخرى، إن الصوت السردي هو المسؤول عن النبرة الإزدرائية الإجمالية التي تهيمن على حل شفرة علامات الحب. والصوت السردي أكثر تحفظا في حل شفرة العلامات الحسية، برغم أن صوتها يدس نبرة متسائلة، استجوابا، طلبا للمعنى في قلب الانطباعات، حتى أنه يكسر هذا السحر ويبطل رقيتها. بهذه الطريقة يجعل الراوي البطل على الدوام وعيا يتفتح على الواقع الضمني.

(66) تخدم هذه اللحظات بين الصحو والمنام بوصفها محورا ابتدائيا بالنسبة للذكريات المقحمة إحداها في داخل الأخرى: «بدأت ذاكرتي نشاطها.» ( I، ص. 9). أما المحور الثاني فيتمثل في ربط غرفة نوم بأخرى: كومبري، بالبيك، باريس، دونسير، فينيسيا (المصدر السابق). والراوي لا يخفق في استذكار هذه البنية الضمنية في اللحظة المناسبة. «وهكذا كان، بحيث أنني ولفترة طويلة فيما بعد إذ أتمدد في الليل واستعيد ذكريات قديمة من كومبري، لم أكن أرى منها إلا هذا النوع من اللوحة المنيرة، حادة المعالم على خلفية غامضة ومظللة.» (I، ص . 46) وستكون هذه هي الحال حتى انتهاء هذا الضرب من «التقديم» (كما يسمّيه هانس روبرت ياوس في كتابه Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts A la Recherche du Temps Perdu [هايدلبرغ: كارل ونتر، 1955]) الذي يتضمن كل مرويات الطفولة، وكذلك قصة غرام سوان.

(67) كما نتوقع، فان هذا الطقس يُروى بزمن غير التام imparfait: «تلك القبلة الواهنة النفيسة التي كانت أمي تعتاد أن تغدقها عليّ عادة عندما أكون في السرير أوشك على النوم، كان يجب عليّ أن أنقلها من غرفة الطعام إلى غرفة نومي حيث كان عليّ أن أبقيها مُصانة طوال الوقت الذي كان يستغرقه مني خلع ملابسي.» (I، ص . 24).

(68) «كان يفترض أن أكون سعيداً، لكن لم اكن.» (I، ص . 41).

(69) يكمن الفخ في السؤال الانتقالي، « هل ستصل في نهاية المطاف إلى السطح الصافي لوعيي؛ هذه الذكرى، هذه اللحظة القديمة، الميتة، التي رحلت مغناطيسية لحظة مشابهة لها كل هذه المسافة لتلحّ عليها، تزعجها، تصعد بها من أعماق وجودي؟ لا أدري.» (I، ص . 50).

(70) يعلن الراوي في هذه العبارة عن المقطع المسمى « الزمن المستعاد» برمته، متأملاً محاولة البطل في استعادة النشوة: «وعندها أفتح للمرة الثانية فضاء فارغا أمامها؛ واضع نصب عيني ذلك الطعم حديث العهد بعدُ لتلك اللقمة، واشعر بشيء يتحرك داخلي، شيء يغادر مكان راحته ويحاول الصعود، شيء ظل مدفوناً كالمرساة على عمق سحيق، لا اعرف حتى الآن ما هو، لكن أستطيع أن استشعره يعلو على مهل، وأستطيع أن أقيس

المقاومة، أستطيع أن اسمع صدى الفضاءات العظيمة التي يجتازها.» (I، ص . 49). سيكون تعبير «الفضاءات العظيمة التي يجتازها»، كما سنرى، كلمتنا الأخيرة.

(71) يؤول هانس روبرت ياوس تجربة المادلين بوصفها التطابق بين الذات التي تقوم بفعل السرد والذات التي هي مادة السرد، إضافة إلى ذلك فهو يرى في هذا الراهن nunc الابتدائي، المسبوق دائماً بغور سحيق العمق، برغم انه يبقى قادراً على أن يفتح الباب أمام تقدم البطل نحو الأمام. لذا فإن ثمة تناقض مزدوج: منذ بداية السرد الذات التي تقوم بالسرد هي ذات تتذكر ما سبقها. لكن السرد يمنح البطل برغم ذلك، من خلال فعل السرد الراجع إلى الوراء، إمكانية أن يبدأ رحلته إلى الأمام. وبفضل هذا يتواصل أسلوب «المستقبل في الماضي» حتى نهاية الرواية. إن مشكلة العلاقة بين التوجه نحو المستقبل والرغبة النكوصية في الماضي تقع في المركز من الفصول المكرّسة لبروست في كتاب جورج بوليه Etudes Sur le temps humain (باريس: بلون، 1952 ـ 1968)، المجلد الأول، ص400 ـ 438؛ المجلد الرابع، ص 299 ـ 355.

(72) «إنه صرح يشغل، لنقل، فضاء ذا أبعاد أربعة ـ حيث اسم الرابع هو الزمان ـ ممتداً عبر القرون بصحنه الكنسي القديم، الذي بدا وكأنه يتسع شرفة بعد شرفة، ومعبداً بعد معبد ليفتح ليس بضع ياردات من الأرض، بل كل الحقب المتلاحقة فيخرج منتصراً(I .، ص . 66). ليس مصادفة أن «الزمن المستعاد»، وهي تغلق الدائرة، تنتهي باسترجاع أخير لكنيسة كومبري. إن برج كنيسة هيلاري هو بالفعل أحد رموز الزمان، وإذا استخدمنا تعبير ياوس، أحد أشكاله الرمزية.

(73) جورج بوليه، «الفضاء البروسي»، ت: إليوت كولمان (بالتيمور: جامعة جونز هوبكنز، 1977)، ص ص 57 ـ 69.

(74) لا يظهر أي تحديد دقيق للحقب الزمنية المختلفة: «تلك السنة» (I، ص . 158)، «ذلك الخريف» (I، ص ص. 167، 169)، «في تلك اللحظة أيضا» ( I، ص . 170).

(75) «ربما كان ذلك من انطباع أخر تلقيته في مونجوفان، بعد سنوات، وهو انطباع ظل حينذاك غامضاً بالنسبة لي، ربما منه نشأت بعد أمد طويل فكرتي التي شكّلتها عن السادية. وسنرى في حينه، أن ذكرى هذا الانطباع، ولأسباب أخرى تماما، ستلعب دوراً هاما في حياتي» (I،ص . 173). تساعدنا «سنرى في حينه» التي تتبعها سين الاستقبال على موازنة توّجه العمل نحو الخلف إجمالا بحركة إلى الأمام. إن هذا المشهد مُستعاد ومنعكس على المستقبل الخاص به في آن معاً، وبذلك يتحقق تبعيده. حول العلاقة بين الزمنية والرغبة لدى بروست، قارن جيسلين فلوريفال Le Désir chez Proust (لوفن/ باريس: نوويلارت، 1971)، ص ص107 ـ 173.

(76) «وقد ذكّرتني تلك الأحلام بأن الساعة قد أزفت، مادمت ارغب في أن أصبح كاتباً يوماً ما، لأن احدّد نوع الكتب التي سأكتبها. ولكن ما أن طرحت علي نفسي هذا السؤال وحاولت أن أجد موضوعاً أستطيع أن انسج علية مغزى فلسفياً ذا قيمة لانهائية، حتى توقف عقلي كما لو كان ساعة تتوقف، وواجهت وعيي مساحة من الفراغ، وشعرت إما بأنى أخلو من الموهبة تماما وإما أن عاهة في الدماغ تعوق تطوّرها.» (I، ص ص . 188 ـ 189). ثم بعد سطور قليلة: «وهكذا، وجدت في حالة من القنوط التام، أنني قد تبرأت

من الأدب إلى الأبد، بالرغم من التشجيع الذي وجدته من بلوش»» (I، ص ص . 189 ـ 190).

(77) «دون أن أواجه نفسي بحقيقة أن ما يقبع خفيا وراء أبراج مارتنفيل لابد أن يكون شبيها بعبارة جميلة، إذ أنه ظهر لي بصيغة كلمات منحتني المتعة، استعرت قلما وقطعة من الورق من الدكتور، وبرغم ارتجاج العربة ألّفت، لكي أرضي ضميري، المقطوعة التالية التي عثرت عليها لأول مرة مؤخرا، وأعيدها كما هي إلا من تعديلات صغيرة هنا وهناك.» ( I، ص . 197).

(78) «بالإمارة نفسها، ولإصرارها على مصاحبة انطباعاتي في يومي هذا التي مازال بالإمكان ربطها بها، فإنها تمنح هذه الانطباعات أساسا، عمقا، بعدا غائبا عن ما عداها.» (I، ص . 197).

(79) «وهكذا كنت أتمدد حتى الصباح في الغالب، حالما بالأيام الخوالي في كومبري... وعبر توارد للذكريات، بقصة رويت لي بعد أعوام عديدة من مغادرتي ذلك المكان الصغير عن علاقة حب مر بها سوان قبل أن أولد ...» ( I، ص . 203).

(80) إن مقطعا من النوع الذي سيلي واضح وصريح بالنسبة للقارئ: «وجد سوان في نفسه، في ذكرى العبارة التي سمعها، في سوناتات معينة أخرى طلب من الناس عزفها له ليرى إن كان بوسعه اكتشاف جملته الموسيقية فيها، حضور واحد من أشكال الواقع اللامرئية التي توّقف عن الإيمان بوجودها، والتي كان يعي معها، كما كان للموسيقى نوع من الأثر المجدد على الجدب الأخلاقي الذي كان يعاني منه، يعي مرة أخرى الرغبة وحتى المقدرة على تقديس حياته.» ( I، ص . 230). ومرة أخرى: «في سموها الشاهق كان ثمة إحساس بشيء تم وانتهى، كما هو مزاج التجرد الفلسفي الذي يعقب انفجار ندم عقيم.» ( I، ص . 238).

(81) ليس مما يخلو من الأهمية أن سوان كان فاشلا ككاتب. لن يكتب أبدا دراسته عن فيرمير. وهنالك إيحاء فيما يخص علاقته بعبارة سوناتا فينتوي الموسيقية، بأنه سيموت دون أن يعرف كشف الفن. هذا ما تقرره «الزمن المستعاد» بوضوح ( III، ص. 902).

(82) يعمد الراوي، لكي يشد مرساة سرده لـ «سوان عاشقا» إلى السرد الرئيس، إلى ما هو شائع في سردي الغائب والمتكلم، فيجعل أوديت تظهر للمرة الأخيرة (على الأقل أوديت الأولى، التي لا يستطيع القارئ أن يخمن أنها ستصبح فيما بعد أم غيلبرت في سيرة البطل الذاتية القصصية) في غبش حلم. ( I، ص . 411)، وبعدها في أفكاره حين يصحو. تنتهي «سوان عاشقا» إلى منطقة شبه ـ الحلم ذاتها التي انتهى إليها سرد «كومبري».

(83) لا يأبه المؤلف ـ وليس الراوي الآن ـ على الإطلاق في أن يجعل مارسيل الشاب وجيلبرت التي قابلها على الممر الصغير في كومبري يلتقيان في الشانزليزيه (وستبقى إشارتها الفظة في تلك الأيام ( I، ص . 154) لغزا حتى « الزمن المستعاد». ( I، ص . 711 ـ 712) لا تزعج بروست المصادفات الروائية. لأن الراوي وهو يحولها أولا إلى انقلاب للحظ في قصته، ثم وهو يمنح لقاءات الصدفة معنى يكاد يكون خرافيا، ينجح في تحويل كل المصادفات إلى مصير مقدر. «البحث. . .» تحفل بهذه اللقاءات غير

المحتملة التي يجعلها السرد منتجة. أما آخرها، وأكثرها امتلاء بالمعنى فإنها، كما سنرى فيما بعد، الربط بين «طريق سوان» و« طريق غيرمانت» عبر ظهور ابنة جيلبرت وسنت ـ لوب في الصفحات الأخيرة من الكتاب.

(84) «عندما اكتشفت كم كنت غير آبهٍ بكومبري « . ( III، ص . 709). « لكني، وقد فصلتني حياة كاملة عن أماكن تصادف الآن أني أعبر خلالها، كان ثمة فقدان، بيني وبينها، فقدان لذلك التماس الذي منه يتولد، حتى قبل أن ندركه، ذلك الإحراق المباشر واللذيذ والكامل للذاكرة». ( III، ص .710).

(85) حتى المعارضة الأدبية الشهيرة لآل غونكور ( III، ص ص . 728 ـ 736)، التي تخدم بوصفها مبررا يستفيد منه الراوي للحط من شأن ذلك النوع من الأدب التذكيري memorialist الذي يستند على القدرة المباشرة على « النظر والإصغاء « ( III، ص . 737)، تساعد على تعزيز النبرة العامة للسرد الذي ترد فيه، عبر القرف الذي تسببه لدى البطل قراءة الصفحات التي تعزى عبر خيال قصصي إلى آل غونكور من الأدب، وعبر العقبات التي تقيمها أمام تطوير مهنته. ( III، ص ص . 728، 737 ـ 738) .

(86) صحيح أن تغيير مظهر السماء بفعل الأضواء الكاشفة، والطريقة التي ينظر بها إلى الطيارين على أنهم عاملات الفالكيري الفاغنريات (الفالكيري Valkyrie في الاساطير الشمالية عاملات للإله أودين يحمن فوق أرض المعارك لاختيار الأبطال الذين يقتلون في المعركة ـ المترجم) ( III، ص ص . 781، 785 ـ 786) تضفي على مشهد باريس أثناء الحرب لمسة جمالية، يصعب بقدر تعلق الأمر بها القول إن كانت تسهم في خلق الشخصية الشبحية للمكان المحيط بها كله، أم إنها تشترك بالفعل في التحويل الأدبي الذي يحمل صفات الزمن المستعاد ذاتها. على أية حال، يتواصل الطيش جنبا إلى جنب مع خطر الموت. «تملأ التسالي الاجتماعية ما يمكن أن يصبح، إذا ما واصل الألمان تقدمهم، الأيام الأخيرة لبومبي الخاصة بنا. فإذا ما كان مقدرا للمدينة الفناء، فإن ذلك بحد ذاته سينقذها من الطيش.» ( III، ص . 834).

(87) «ثم إنه أتضح أن ثمة لحياة كل منهما سرا موازيا، وهو أمر لم يخطر ببالي. « ( III، ص . 879). .يمنح التقارب بين حالتي الاختفاء هاتين الراوي فرصة الدخول في تأمل حول الموت، سيدمج فيما بعد في منظور الزمن المستعاد. « ومع ذلك، بدا وكأن الموت ينصاع لقوانين معينة.» ( III، ص . 881)، والمقصود بتحديد أكبر، الموت العرضي الذي يربط بطريقته الخاصة الصدفة والمصير المقدّر، إن لم نقل القضاء والقدر (المصدر السابق).

(88) «ولكن يحدث أحيانا أننا في اللحظة التي نفكر فيها أن كل شيء قد ضاع يصلنا التلميح الذي قد ينقذنا، يطرق المرء كل الأبواب التي تقوده إلى اللامكان، ثم يتعثر دون أن يدري بالباب الوحيد الذي يستطيع أن يدخل منه ـ وهو الباب الذي قد يسعى المرء مئة عام للعثور عليه دون جدوى ـ فينفتح من تلقاء ذاته.» ( III، ص . 898).

(89) لاحظ أن هذا التفكير المطروح سردا ينقل بوساطة الزمن غير التام، والذي يعتبره هارالد فاينريش زمن الخلفية، على الضد من الماضي المطلق، زمن الحدوث من زاوية ما يقدم السرد تفاصيله (قارن ما سبق ص . 71). يمثل تأمل الزمن بالفعل الخلفية التي يبرز على

مهادها قرار الكتابة وهنالك حاجة إلى زمن ماض مطلق جديد يختص بالحدوث الحكائي لتأويل هذا التأمل. « في تلك اللحظة دخل رئيس الخدم ليخبرني أن المقطوعة الموسيقية الأولى قد انتهت، لذا فإن بامكاني مغادرة المكتبة والذهاب إلى الغرف حيث كانت الحفلة. عندها تذكرت أين أنا. « ( III، ص . 957).

(90) «إن لحظة تتحرر من نظام الزمن، تخلق فينا، إذ نشعر بها، الإنسان الذي يتحرر من نظام الزمن» ( III، ص . 906).

(91) يخصص الراوي، في معرض كلامه عن الكائن خارج الزمني الذي كان يمثله البطل من دون علمه في حدث المادلين، ذلك الكائن الذي كان وحده يمتلك القدرة على إنجاز المهمة التي طالما أطاحت بمساعي ذاكرتي وفكري». ( III، ص . 904).

(92) يستشرف الراوي دور الوسيط بين مكافئي الزمن المستعاد هذا، عندما يقرّ، «وقد لاحظت في خطرة من خطرات الفكر بخصوص العمل الفني الذي شعرت بأني جاهز للشروع فيه، برغم أني لم أصل بعد إلى قرار واع بشأنه، أن وضوح الأحداث المختلفة ستترتب عليه مصاعب جمة.» ( III، ص . 903). ولابد من الانتباه، كما أشار جورج بوليه، إلى أن المزج في الزمن هو مزج في المكان أيضا: «دائما، عندما تقع هذه الانبعاثات، أجد أن المشهد البعيد الذي يستجمع حول الإحساس الشائع يشتبك، كالمصارع، مع الموضع الحاضر.» ( III، ص . 908).

(93) إن « اللغة الكلية الكونية « ( III، ص . 941) التي لابد من ترجمة الانطباعات إليها غير مقطوعة الصلة هي أيضا بالموت. فالعمل الأدبي بالنسبة للراوي في « البحث. . . »، شأنه شأن التاريخ بالنسبة لثوسيديدس، قد « يخلق من أولئك الذين لم يعد لهم حضور، في جوهرهم الحق، كسبا دائما لعقول البشرية كلها « ( III، ص . 941). دائم ؟ تحت هذا الطموح تحتجب العلاقة مع الموت: الآلام خدم مجهولون كريهون، يكافح المرء ضدهم، وتحت سطوتهم التامة ينتهي به الأمر؛ خدم كالحون ومروعون يستحيل استبدالهم وهم يأخذون بأيدينا عبر ممرات خفية نحو الحقيقة والموت. ما أسعد أولئك الذين وقفوا وجها لوجه في حضرة الحقيقة، أولئك الذين تدق ساعة الحقيقة بالنسبة لهم قبل ساعة الموت، حتى وإن تقاربت المسافة بين الدقتين». ( III، ص . 948).

(94) سأعود في الخاتمة إلى جلاء visibility الزمن «المتخارج»، الذي يضيء البشر الفانين بنور فانوسه السحري. نقرأ فيما بعد أيضا، بالمعنى نفسه، « لا يتعلق الأمر الآن بما حل بمن عاصرني من الشباب في شبابي ببساطة، ولكن بما سيكون عليه حال الشباب اليوم الذين طبعوا في نفسي بهذه القوة الإحساس بالزمان». ( III، ص . 987). مازالت المسألة تتعلق بـ « إحساس بانسراب الزمان بعيدا « ( III، ص . 1000) والتغيير في الكائنات بوصفه « أثرا للزمان لا يفعل فعله في فئة اجتماعية كاملة كما هو داخل الأفراد» ( III، ص . 1010). إن هذا التصوير للزمان، في رقصة الموت، سيصار إلى تضمينه في « معرض الصور الرمزية» (ياوس، ص ص . 152 ـ 166) الذي يشكل طوال «البحث»»»» الصور العديدة للزمن اللامرئي: العادة، الألم، النسيان، والآن الشيخوخة. يجعل هذا النظام من الرموز « الزمان، بالنسبة للفنان» مرئيا، كما أميل إلى القول .

(95) «الزمان، الزمان المبهم والكالح، بحيث أستطيع رؤيته ولمسه، تجسد في هذه الفتاة،

فصبها تحفة فنية، بينما بالمقابل، كان أثره علي مؤسفا؛ لقد اكتفى بأداء عمله» ( III، ص . 1088).

(96) تعقب هذه المقولة تلك التي اقتبستها للتو، وهي تستحق أن أوردها كاملة: «يستطيع أن يصف مشهداً من خلال وصفه الأشياء التي لا حصر لها التي تكون حاضرة في لحظة معطاة في مكان معين شيئاً شيئاً، لكنه لا يبلغ الحقيقة إلا عندما يتصدى لشيئين مختلفين، ويطرح الرابطة ( rapport) بينهما ـ وهي رابطة تشبه في عالم الفن الرابطة الفريدة التي يوفرها في عالم العلوم قانون السببية ـ ويحصرهما داخل العلائق الضرورية التي تسم أسلوبا محكماً؛ لن نبلغ الحقيقة ـ وكذاك الحياة ـ إلا إذا نجحنا عبر مقارنة خاصية يشترك بها أحساسان، في استخلاص جوهرهما المشترك وإعادة الوحدة بينهما وقد تحررا من تصادفيات الزمن، داخل استعارة ما». (III، ص ص. 925). قارن روجر شاتوك، «منظار بروست المكبِّر: دراسة في الذاكرة، والزمن، والإدراك في (البحث عن الزمن الضائع)» (نيويورك: راندوم هاوس، 1963). يبدأ شاتوك دراسته، التي سآتي إلى ذكر مزاياها فيما بعد، بهذا المقطع الشهير.

(97) أنا مدين في الملاحظات التي ستأتي إلى كتاب شاتوك الذي ذكرته في الهامش السابق. إنه لا يحصر نفسه بملاحظة الصور البصرية المتناثرة على طول « البحث ...» فقط (الفانوس السحري، والمشكال اللوني [وهو أنبوب تثبّت في احد نهايتيه مرايا وقطع من زجاج ملون ويُظهِر نماذج ملوّنة عندما يُدار ـ المترجم]، والتلسكوب، والمجهر والعدسة المكبِّرة...الخ) ولكنه يحاول اكتشاف القواعد التي تحكم انعكاس الضوء البروستي اعتماداً على التباين المنظاري أيضاً. ليست البصريات البروستية مباشرة، بل هي مجزّأة، وهو ما يسمح لشاتوك أن يصف «البحث...» إجمالا بأنها «بصريات مجسّمة للزمن». والمقطع المعتمد في هذا المضمار يرد فيه ما يلي: «لكل الأسباب هذه فإن حفلاً وجدت نفسي فيه كهذا... كان يشبه صندوق عجائب من الطراز القديم، لكنه صندوق عجائب السنين، رؤيا لا تخص لحظة واحدة، ولكن تخص شخصاً يتموضع في المنظور التحريفي للزمان» « ( III، ص . 965).

(98) يشير شاتوك إلى هذا بإتقان تام. ليست نقطة الذروة في عمل بروست لحظة سعادة، بل هي إدراك («منظار بروست المكبر» ص.37): «بعد طقس التعرّف الأكبر في النهاية، تتلاشى الطبيعة الزائلة للحياة في غمرة اكتشاف صراط الفن المستقيم». (المصدر السابق، ص. 38)

(99) «لأن كل انطباع مزدوج، ونصفه الأول المغمد في الأشياء يمتد إلينا بوساطة نصف آخر نحن فقط من يعرفه، فإننا نسارع إلى العثور على وسيلة نهمل بوساطتها هذا النصف الثاني، بينما هو النصف الذي يتحتم علينا التركيز عليه». (III، ص . 927).

(100) «في الواقع، ظلت المهمة في الحالتين كلتيهما، سواء كنت مهتماً بالانطباعات من النوع الذي استوحيته من منظر أبراج مارتنفيل، أم بذكريات ذلك التفاوت بين الخطوتين، أم بطعم المادلين، أن أؤول الأحاسيس المعطاة بوصفها علاماتٍ دالة على كثرة من القوانين والأفكار، من خلال محاولة التفكير بما أحسست به فقط ـ أي لنقل سحبه من الظلال ـ، من خلال محاولة تحويله إلى ما يساويه روحيّا.» ( III، ص . 912).

(101) سنعود إلى الطور الأخير من خيمياء الكتابة في سياق القسم الرابع من الجزء القادم ضمن إطار تأملاتي حول الطريقة التي يجد العمل بها اكتماله في فعل القراءة.

(102) «لم اذهب بحثاً عن البلاطتين المتفاوتتين في الفناء اللتين تعثّرت بهما. لكن الطريقة التصادفية والمحتومة تحديداً، التي تمت بها مواجهة هذه الأحاسيس وغيرها، هي ما اثبت صحة الماضي الذي بثت فيه الحياة، وصحة الصور التي ساعدت على إطلاقها، إذ إننا نشعر مع هذه الأحاسيس بالمجهود الذي تبذله لتصعد مرة أخرى إلى النور، نشعر في أنفسنا بنشوة إعادة اكتشاف الواقعي ( III، ص . 913).

(103) إشكالية الأثر بأكملها، التي سأعاود التصدي لها في الجزء الثالث، موجودة هنا. « إن هذا الكتاب، الذي يتطلب حل شفرته مجهودا يفوق ما يتطلبه أي كتاب آخر، هو أيضا الكتاب الوحيد الذي أملاه علينا الواقع، الوحيد الذي طبع فينا الواقع نفسه «التأثر» به. عندما تترك الحياة فينا فكرة ـ فكرة من أي نوع ـ فإن نموذجها المادي، الخطوط العريضة للأثر الذي تتركه فينا، يمكث بوصفه الأمارة على صحتها بالضرورة» ( III، ص . 914) .

(104) في هذا المجال، نجد أن الفنانين مثلما المؤرخين مدينون إلى شيء ما سابق عليهم. وهو موضوع آخر سأتناوله في الجزء الثالث. لكن هنالك مقطعا آخر يدل عليه: «إن الكتاب الجوهري، الصادق دون سواه، ليس من الضرورة أن يبتدعه بالمعنى المتداول للكلمة كاتب كبير ـ لأنه موجود بالفعل في كل واحد منا ـ ولابد أن يقوم هو بترجمته. إن وظيفة الكاتب ومهمته هما وظيفة المترجم ومهمته لا فرق.» ( III، ص . 926) .

(105) يقول الراوي لنفسه، في تأمل لحصيلة «الطريقين» اللذين طالما تمشى فيهما البطل وخالجته أحلام يقظة لا حصر لها، الحصيلة المتمثلة في شخص مدموزيل دي سنت لوب، إن عمله برمته سيتكون من «التقاطعات» التي تعيد توحيد الانطباعات، والحقب، والمواقع بوصفها تقاطعات ومسافات تم إجتيازها.

(106) المجاز الذي يتوافق مع هذا الزمان المجسد هو تكرار لذكرى كنيسة كومبري، سنت هيلاري نفسها في بداية « البحث ...» ونهايتها: « خطر لي فجأة أنني إذا كنت ما زلت أمتلك القدرة على إكمال عملي، فإن بعد الظهيرة هذه ـ كما هو شأن أيام معينة في الماضي السحيق في كومبري كان لها أثر علي ـ التي منحتني في نطاقها القصير فكرة عملي وخوفا من إنني لن أقدر على الوصول به إلى التحقق في آن معا، فإنني سأطبعه بذلك الشكل الذي كان لي إحساس سبقي به في طفولتي في الكنيسة في كومبري، الشكل الذي يكون لا مرئيا في العادة من قبلنا، طوال حياتنا: شكل الزمان» ( III، ص. 1103). (لنقلِ هذه الإضاءة الأخيرة، يستخدم الراوي الماضي المطلق بالارتباط مع الظرف النحوي « فجأة»). تستعيد الكنيسة في كومبري مرة أخرى أخيرة قربها في المسافة الذي ظل منذ بداية « البحث...» يميز استحضار كومبري. إذن، فإن «الزمن المستعاد» تكرار. «هذه الفكرة عن زمن متجسد، عن سنوات مرّت ولكنها غير منفصلة عنا، صار مقصدي الآن أن أركز عليه بكل قوة ممكنة في عملي. وفي هذه اللحظة ذاتها، في منزل الأمير دي غيرمانت، وكأنما ليشد من عزمي، هاهو ذا صوت خطوات والديّ وهما يرافقان المسيو سوان إلى الباب وجلجلة الجرس على بوابة الحديقة ـ مرِناً، حديديا، لا

متناهيا، طازجا، حادا ـ تعْلِمني أنه غادر أخيرا وأن أمي ستعود توا لتصعد السلم، يرّن مرة أخرى في أذني، نعم، لاشك في أنني أسمع تلك الأصوات، رغم أنها متمركزة في الماضي البعيد. ( III، ص . 1105) .

(107) بصدد السؤال المتعلق بالكتابة، أي استحالة الكتابة، قارن، جيرارد جينيت، «سؤال الكتابة» Le Question del ecriture وليو بيرساني Deguisement du moi et art fragmentaire في رولان بارت وآخرين، «بحث بروست» Recherchesde Proust (باريس، سوي، 1980)، ص ص 7 ـ 12 و13 ـ 33»

## الاستنتاج

(1) قارن هنري غوهير L. Theatre et l existence(باريس: اوبرى مونتاني، 1952، 1973)؛ Lessence du theatre (باريس: اوبرى مونتاني، 1968)، Antonin Artaud et l essence du theatre (باريس: فرين، 1974).

(2) «المخيلة الحوارية: أربعة مقالات» تحرير: مايكل هولكويست، ت: كارل امرسون ومايكل هولكويست (اوستن: جامعة تكساس، 1981).



# فهرس الأعلام

- ط -



- غ -



- ف -



- ك -



- ل -

# فهرس المصطلحات

## - س -



## - ش -





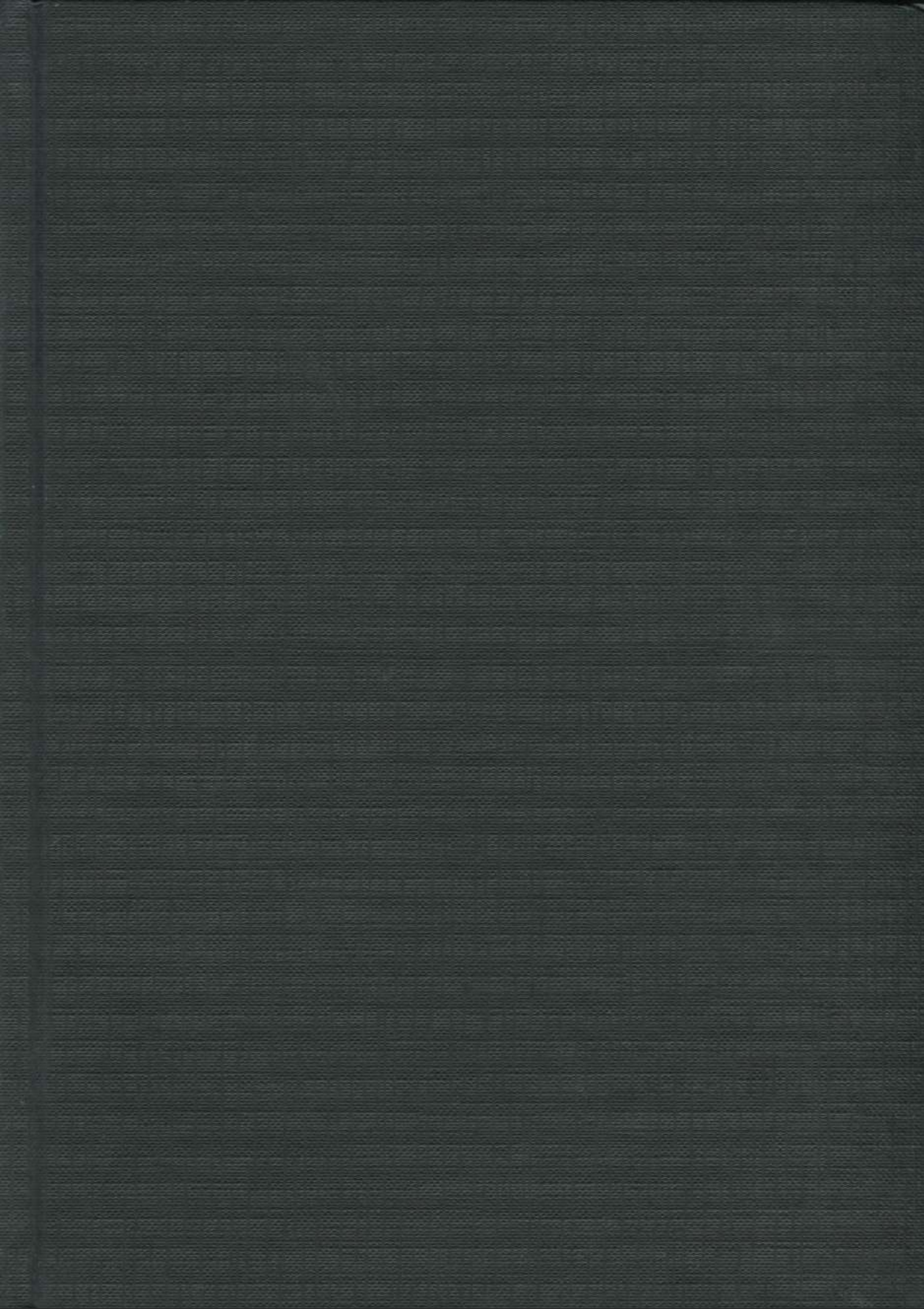
**فلاح رحيم جاسم الحيدري**

**ولد في العراق، عام1956.**

- حصل على شهادة الماجستير في الأدب الإنجليزي من كلية الآداب
- نشر العديد من المقالات الأدبية والفكرية في الدوريات العراقية والعربية.
- يعمل الآن أستاذاً بكلية التربية بنزوى- سلطنة عمان.

**ترجم إلى العربية :**

- بحر ساركاسو الواسع ( رواية ) جين ريز
- ماريو والساحر ( رواية ) توماس مان
- تحت غابة الحليب، ديلان توماس
- فضيحة، شوساكو أندو
- اضطراب وأسى مبكر، توماس مان
- محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا- بول ريكور، ( دار الكتاب الجديد المتحدة، 2002)
- الذاكرة في الفلسفة والأدب – ميري ورنوك (تحت الطبع - دار الكتاب الجديد المتحدة)
- حفلة الوداع " رواية " ميلان كونديرا، (تحت الطبع ).
- القراءات المتصارعة – بول آرمسترونغ، ( تحت الطبع).
- الترجمة وإعادة القراءة والتحكم في السمعة الأدبية-أندريه لوفيفر، (تحت الطبع).



# الزمان والسرد

## التصوير في السرد القصصي

يشكّل كتاب "الزمان والسرد" واحداً من أهم الأعمال الفلسفية التي صدرت في أواخر القرن العشرين، بل لقد وصفه المنظر التاريخي "هيدن وايت" بأنه أهم عملية تأليف بين النظرية الأدبية والنظرية التاريخية أنتجت في قرننا هذا.

وارتأى باحثون آخرون أنه يشكّل قمة من قمم الفلسفة الغربية يضفي فيها "ريكور" دماً ولحماً على نظرية "كانط" في الخيال المنتج، ويعطي تطبيقاً سردياً لنظرية "هيدغر" في فهم الزمان الأنطولوجي

**يقع الكتاب في ثلاثة أجزاء:**

يحتوي الجزء الثاني من "الزمان والسرد" على القسم الثالث من مشروع ريكور، وفيه يتناول نظرية الأدب على مستوى السرد القصصي، وهو امتداد وتكملة لما بدأه ريكور في النصف الثاني من الجزء الأول، وقد قال ريكور نفسه إنّ بالإمكان الجمع بين هذين القسمين لتكوين عمل واحد يحمل عنوان "التصور السردي" وهو عمل يختص بدراسة مشكلات التأليف السردي على المستوى النصي، ويتصدى لكثير من الإشكاليات الخاصة بمنهجية هذه الدراسة والمحاولات المتوفرة لمقاربتها، بما فيها محاولة السرد البنيوي.

**الناشر**

"يشكّل المجلد الثاني تتمّة للجزء الأول، ويطبّق النتائج التي توصل إليها الفيلسوف على تصوير الزمن في السرد القصصي، أي أن ميدان التطبيق هنا ينتقل من التاريخ إلى الرواية. إن ما يقوم به المؤلف هنا يهم عالم النقد الأدبي ويوسع أفق اهتمام الفيلسوف ليطال الرواية العالمية، وتحت عنوان التجربة الزمنية الروائية يتناول المؤلف بالتحليل، مركّزاً على مفهوم الزمان ثلاث روايات مختلفة، الأولى إنكليزية، والثانية ألمانية، والثالثة فرنسية. بطبيعة الحال فإن الروائي ليس خاضعاً كالمؤرخ إلى الأخذ بعين الاعتبار الآثار الباقية، وتعاقب أزمنة الحكّام والوثائق، إن حريته أكبر بكثير".

**جورج زيناتي**

موقعنا على الإنترنت :
www.oeabooks.com



ISBN 9959-29-330-0